ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ | ΓΡΑΜΜΑΤΑ | ΤΕΧΝΕΣ | ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ



Οικονομία και πολιτισμός και σε μια μελλοντική Θεσσαλονίκη

Σίμος Κακάλας, ένας σύγχρονος εξερευνητής του θεάτρου

Τα ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης: Ιστορίες για την πόλη και τους ανθρώπους της

47 24

2014

€8

ΜΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

Το παρόν τεύχος
υλοποιείται
με την ευγενική
υποστήριξη
των

Νικολάου & Θεόδωρου Μαυρουδή



ΕΡΓΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ



Le vide, **2013 Ψηφιακό κολάζ**

Ο **Νίκος Μαραντίδης** (1981) ασχολείται συστηματικά με το ψηφιακό κολάζ και επιχειρεί σε αυτό να συνδυάζει έννοιες και αισθητικά στοιχεία του παρελθόντος και του σύγχρονου πολιτισμού, στήνοντας μεταφυσικές εικόνες και απροσδιόριστες αφηγήσεις. Ξεκίνησε ως θαυμαστής και παρατηρητής της τέχνης, και τα τελευταία χρόνια αποφάσισε να αναμειχθεί σε αυτήν και, μέσω του illustration και της τεχνικής του κολάζ, να συνθέσει καινούργιες σουρεαλιστικές πραγματικότητες.
Έργα του έχουν έχουν συμπεριληφθεί σε διεθνή και ελληνική αρθογραφία και βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές. Εργάζεται στη Θεσσαλονίκη ως κοινωνικός λειτουργός και εκπαιδεύεται στη συστημική προσέγγιση θεραπείας.

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ
Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος

ΕΚΔΟΤΗΣ
Σταύρος Ανδρεάδης

ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
Κώστας Δ. Μπλιάτκας

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ
Όλγα Ταμπουρή-Μπάμπαλη

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης,
Πελαγία Αστρεινίδου, Άρις Γεωργίου, Αρετή Λεοπούλου,
Ηρακλής Παπαϊωάννου, Γρηγόρης Πασχαλίδης,
Όλγα Ταμπουρή-Μπάμπαλη, Ιφιγένεια Ταξοπούλου

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΕΥΧΟΥΣ
Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης, Γιάννης Δ. Βανίδης,
Άρις Γεωργίου, Ανδρέας Γιακουμακάτος, Τάκης Γραμμένος,
Γιάννης Επαμεινώνδας, Εύη Καρκίτη, Γιώργος Κορδομενίδης,
Κώστας Δ. Μπλιάτκας, Λίνα Μυλωνάκη, Ηρακλής Παπαϊωάννου,
Θωμάς Ταμβάκος, Φαίδων Χατζηγεωργίου

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ Άρις Γεωργίου, Ελένη Τσιτσιμπίκου
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ / PRE-PRESS Βαλεριάνο Τροϊάνι
ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ / ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ Δήμητρα Ζαχαρέγκα 2310 551754
ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ / ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ Γιώργος Κορδομενίδης
ΕΚΤΥΠΩΣΗ Σκορδόπουλος

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
Κέντρο του βιβλίου
Λασσάνη 3, 546 22 Θεσσαλονίκη 2310 237463

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΘΕΣΗ ΠΑΛΑΙΩΝ ΤΟΜΩΝ
Παραγγελίες 2310 551754
www.peebe.gr
Τιμή τεύχους 8 €
Ετήσια συνδρομή: εσωτερικού 30 €
Ευρώπης 50 € / λοιπών χωρών 60 €

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ Β. ΕΛΛΑΔΟΣ
Φράγκων 6-8, 546 26 Θεσσαλονίκη
Τηλέφωνο επικοινωνίας: 2310 551754
Fax: 2310 551748
e-mai: info@peebe.gr
www.peebe.gr



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠΟΛΙΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΟΥΣ 24 [47]

ΤΟΥ **ΣΤΑΥΡΟΥ ΑΝΔΡΕΑΔΗ**

Η καντίνα

Την είδα πάλι προχθές το βράδυ την τεράστια άθλια καντίνα δίπλα στον Λευκό Πύργο, σκαρφαλωμένη πάνω στο πλακόστρωτο του πεζόδρομου. Η σκληρή λάμψη από τις κίτρινες και λευκές βέργες του νέον που τη "στόλιζαν" κυριαρχούσε πάνω στον διακριτικό φωτισμό του μνημείου. Τόσες καταγγελίες για την προφανή βεβήλωση του χώρου, τόσες διαμαρτυρίες και φωνές, και άλλες τόσες διαβεβαιώσεις αρμόδιων, και όμως η καντίνα είναι πάντα εκεί. Σαν μια τεράστια άσπρη κατσαρίδα στέκεται ακίνητη. Και ανίκητη.

Η πραγματική εξουσία στην πόλη μας σήμερα είναι αυτή η καντίνα. Και μαζί της οι χιλιάδες άλλες καθημερινές, μικρές και μεγάλες, πρακτικές κυνικής και χυδαίας αυθαιρεσίας, που διαμορφώνουν τελικά το περιβάλλον μέσα στο οποίο, θέλοντας και μη, είναι υποχρεωμένος να ζήσει ο καθένας μας. Με τον τρόπο αυτό, ο πολιτισμός γίνεται ένα μακρινό όνειρο. Γιατί πολιτισμός, πρώτα και πάνω απ' όλα, είναι ο σεβασμός στο δικαίωμα του καθενός να ζει τη ζωή του με αξιοπρέπεια, μέσα σε μια κοινωνία που τον σέβεται και τη σέβεται και αυτός. Όλα τα άλλα έρχονται μετά από αυτό και δεν έχουν κανένα νόημα χωρίς αυτό.

Απέναντι σε αυτήν την κατάσταση, η τοπική ηγεσία, σέρνοντας τις δικές της παλιές πληγές που ακόμα αιμορραγούν και γεμάτη χαλασμένα γρανάζια που δεν της επιτρέπεται να αλλάξει, στέκει αμήχανη, αδρανής, μόνη της. Και πετάει την μπάλα στην κερκίδα, εκτοξεύοντας ρουκέτες φραστικών ηρωισμών.

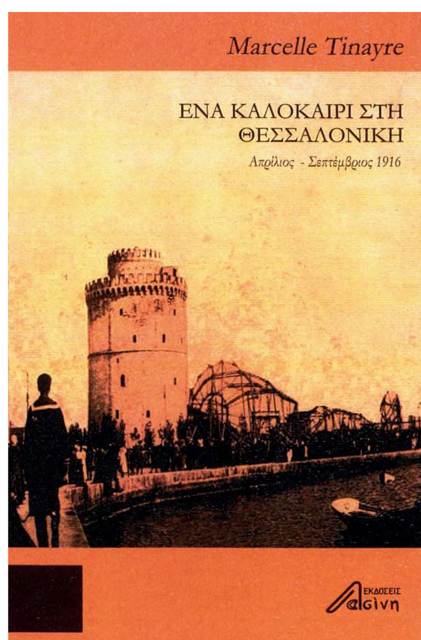
Η καντίνα-κατσαρίδα τα ακούει όλα αυτά και χαμογελάει καταχθόνια κάτω απ' τα δόντια της. Το παιχνίδι το ξέρει πολύ καλά. Δίπλα στο ιστορικό σύμβολο της πόλης είναι και αυτή σύμβολο ενός σήμερα όπου έχουν χαθεί οι αξίες και ο σεβασμός.

Και όταν στρώσει ο καιρός, βγάζει από τα σπλάχνα της μαυροπράσινα πλαστικά τραπεζάκια και καρέκλες και τα αραδιάζει για τους πελάτες της, ολοκληρώνοντας έτσι ένα σουρεαλιστικό σκηνικό ευτέλειας και χωριατιάς, σε μια πόλη που κάποιοι λένε ότι κάποτε υπήρξε κοσμοπολίτισσα. ■

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Ομότιμου καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας στη Νομική Σχολή Α.Π.Θ.

Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος και η Θεσσαλονίκη

Μέσα από το βιβλίο της Marcelle Tinayre *Ένα καλοκαίρι στη Θεσσαλονίκη. Απρ.-Σεπτ. 1916*



Το εξώφυλλο του βιβλίου της M. Tinayre

«[...] Πολλά εγράφησαν διά την Θεσσαλονίκην κατά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο», επισημαίνει, πριν από δύο δεκαετίες, στο βιβλίο του ***Η δόξα και ο διχασμός***, ο καθηγητής Π. Ενεπεκίδης: «[...] Ήτο η πλέον ενδιαφέρουσα πόλις της Ν.Α. Ευρώπης. Ένα είδος βαλκανικού Χογκ-Κονγκ [...]. Μια Βαβέλ εθνοτήτων, γλωσσών, θρησκειών, εθνικών ονείρων και συνομιλιών [...]. Ένα είδος πολιτικής Μονμάρτης...».

Έκτοτε και άλλα πολλά γράφτηκαν για τη Θεσσαλονίκη του πρώτου παγκόσμιου πολέμου (βλ. ενδεικτικά τις εργασίες του Σ. Σερέφα, ***Η Θεσσαλονίκη εξ αποστάσεως: Βλέμματα από τα χρόνια του Μεγάλου Πολέμου, 1914-1919***, εκδ. Εντευκτηρίου [1991] και ***Ξένοι στη Θεσσαλονίκη του Μεγάλου Πολέμου, 1915-1918*** [2007]· το βιβλίο του A. J. Mann, ***Το μέτωπο της Θεσσαλονίκης. Α΄ παγκόσμιος πόλεμος, 1914-1918***, επιμ.: Γ. Ε. Μανουσάκη [2010]· τη μελέτη του Α. Σατραζάνη, ***Η γαλλική στρατιά στη Θεσσαλονίκη: Το ειρηνικό έργο της στη Μακεδονία, 1915-1918*** [2012]).

Ήδη ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος πέρασε στην ψηφιακή εποχή: Όπως μας πληροφορεί το κείμενο της Ισμ. Τουλάτου, «Οκτώ εκατομμύρια στρατιώτες σε θέση μάχης στο διαδίκτυο» (***Το Βήμα***, 17.11.2013): έναν αιώνα μετά την κήρυξή του (1914), το Αυτοκρατορικό Μουσείο Πολέμου του Λονδίνου απηύθυνε παγκόσμια πρόσκληση-έκκληση στις οικογένειες ατόμων που έλαβαν μέρος στον Μεγάλο Πόλεμο να καταθέσουν το σχετικό μ' αυτόν υλικό: επιστολές, ημερολόγια, φωτογραφίες κτλ., για να συγκροτηθεί έτσι μια τεράστια "βιβλιοθήκη", προσιτή στο ευρύ κοινό, με τεκμήρια και μαρτυρίες που θα αναδεικνύουν όχι μόνο τον πόλεμο των χαρακωμάτων αλλά κυρίως τα σημεία όπου η "μεγάλη" Ιστορία συναντά τις τραυματικές εμπειρίες και τα προσωπικά βιώματα, τη "μικρή" ιστορία της ανθρώπινης κλίμακας.

«Ζωές στον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο» έχει ονομαστεί το σχετικό πρόγραμμα, και ιδού «πεδίον δόξης λαμπρόν» για κάτι ανάλογο και στη χώρα μας, κόντρα στη μιζέρια των καιρών...



Ιούλιος 1916: Το πλήθος στην προκυμαία περιμένει την άφιξη στρατιωτών για την ενίσχυση του Μακεδονικού Μετώπου

(Οι Βρετανοί πάντως είχαν αρχίσει να συγκεντρώνουν τα "θρύψαλα" και τα "ψίχουλα" της Ιστορίας, διαρκούντος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου: Στα δελτία τροφίμων που διανέμονταν τότε αναγράφονταν εκκλήσεις για συλλογή υλικού από τους στρατιώτες που έλαβαν μέρος στις μάχες! Οι Βρετανοί λοιπόν αναζητούν απαντήσεις στα ιστορικά ερωτήματα και μέσα από τη λαϊκή μνήμη και την Τέχνη: «Αλήθεια και μνήμη. Βρετανική Τέχνη του πρώτου παγκόσμιου πολέμου» είναι ο χαρακτηριστικός τίτλος της έκθεσης που θα εγκαινιαστεί το καλοκαίρι με πίνακες ζωγραφικής, γλυπτά και σκίτσα.

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί η αξιέπαινη προσπάθεια του Βαφοπούλειου να αναβιώσει όψεις από τη Θεσσαλονίκη του Μεγάλου Πολέμου, 1914-1918 μέσα από μια έκθεση φωτογραφιών και αντικειμένων της καθημερινότητας – έως και "αναπαράσταση" των χαρακωμάτων του πολέμου περιλαμβάνει. Βλ. ***Αγγελιοφόρος***, 14.1.2014).

Τι σημαίνει λοιπόν σήμερα (στην εποχή της ψηφιακής πληροφόρησης και εικόνας) να ξαναγυρνάμε στα κείμενα, για να ανιχνεύσουμε πτυχές αδιερεύνητες από τη Θεσσαλονίκη σ' εκείνα τα χρόνια;

Πρώτα απ' όλα, ότι το κεφάλαιο αυτό της παγκόσμιας Ιστορίας και της ιστοριογραφίας της Θεσσαλονίκης δεν διαθέτει μόνο επετειακή δυναμική. Εξακολουθεί να είναι ανοιχτό σε νέες και πολλαπλές προσεγγίσεις, και έτσι να κεντρίζει και να προσελκύει τους ερευνητές και τους φιλίστορες.

Διαβάζονται πλέον με ιδιαίτερο ενδιαφέρον εκδόσεις και αφιερώματα που έρχονται να προσθέσουν σημαντικές ψηφίδες στο "μωσαϊκό" της Θεσσαλονίκης του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, και να θέσουν νέα ερωτήματα, ιδίως μέσα από την οπτική του λογοτεχνικού βλέμματος. Πριν από μία δεκαετία, για να ψηλαφήσεις το χρώμα, την ατμόσφαιρα και το ύφος της πόλης σ' αυτήν την περίοδο, δημοσίευσες σ' αυτές τις στήλες του περιοδικού (τχ. 11, Σεπτ. 2003), ένα απάνθισμα με «λογοτεχνικές αναφορές στο φαντασμαγορικό συνονθύλευμα της Θεσσαλονίκης στα χρόνια του πρώτου παγκόσμιου πολέμου» (ανθολογήθηκαν οι: Γ. Βαφόπουλος, Ν. Μπακόλας, Μ. Λαγουδάκης, Κλ. Βρανάς, Ν. Λαπαθιώτης, Γ. Σκαμπαρδώνης, Ν. Σφενδόνης κ.ά.).



Στο Ζέιτενλικ : το στρατόπεδο των Γάλλων

Το 2008 εκδόθηκε το εξαιρετικά ενδιαφέρον βιβλίο της Marselle Tinayre *Ένα καλοκαίρι στη Θεσσαλονίκη, Απρίλιος-Σεπτέμβριος 1916*. Οι αναμνήσεις και οι παρατηρήσεις της συγγραφέως, που φθάνει στην πόλη 8 μήνες μετά την αποβίβαση των συμμάχων με ειδική αποστολή (που περιλαμβάνει, εκτός από τις επισκέψεις στα γαλλικά εκπαιδευτικά ιδρύματα, την τόνωση του ηθικού του γαλλικού εκστρατευτικού σώματος), συνθέτουν μια πολύτιμη πηγή απ' όπου μπορούν να αντληθούν όχι μόνο πληροφορίες για τη ζωή, τους ανθρώπους και την τοπογραφία της πόλης, αλλά και εναύσματα για αναστοχασμό, ιδίως σ' ό,τι αφορά τις επιπτώσεις του συγκεκριμένου πολέμου στις συνειδήσεις, στις νοοτροπίες, στις συμπεριφορές πολιτών και στρατιωτικών.

Μέσα από τα επιλεγμένα παραθέματα του βιβλίου, ελπίζω να αναδύεται και να αναδεικνύεται η γνωστή-άγνωστη πόλη του 1916, ενίοτε και μια "άλλη" Θεσσαλονίκη. Ταυτόχρονα, παρέχονται ερεθίσματα για νέες ανιχνεύσεις, ιδίως στα πεδία όπου ο πόλεμος μπλέκεται με τις ζωές των ανθρώπων.

Οι τόποι, οι δρόμοι, τα μαγαζιά της Θεσσαλονίκης, καλύπτουν εύλογα αρκετές σελίδες από τις περιγραφές του βιβλίου. Δεν λείπουν οι αναφορές στο παραλιακό ξενοδοχείο «Splendid Palace», όπου καταλύει η σ., στο λιμάνι, στην πολυθόρυβη και πολυπληθή προκυμαία, στο εστιατόριο του Λευκού Πύργου (όπου ηχεί αγγλική μουσική) και στην πολυθρύλητη πλατεία Ελευθερίας (όπου, «στο τέλος του απογεύματος, η πόλη ξαναβρίσκει τον ρυθμό της, καθώς αντιλαλούν οι φωνές των εφημεριδοπωλών *L'Independant, Νέα Αλήθεια, Ελλάς*. Τα νωπά ακόμη φύλλα, με το μελάνι τους να ξεβάφει στα δάχτυλα όσων τα αγγίζουν, εξαφανίζονται σε λίγα μόλις λεπτά και μεταφέρουν παντού τα, συχνά αμφίβολα, νέα [...]»).

Πέρα όμως απ' αυτά τα εμβληματικά σημεία αναφοράς, η



Το ξενοδοχείο «Σπλέντιτ Παλλάς» στην παραλία

ματιά της Μ.Τ. διεισδύει και στα ενδότερα της πόλης. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω δείγμα γραφής:

«[...] Από τα μπάρ και τους κινηματογράφους με τις αλλόκοτες ταμπέλες και τις τεράστιες αφίσες ξεγλιστρούν ευωδίες μαστίχας και σπαστές μελωδίες γραμμοφώνων. Μόλις πριν είδαμε στο βάθος ενός επαρχιώτικου κήπου το μουσικό κέντρο με τον περίοπτο και σε τρεις γλώσσες, τίτλο: «Το απόρθητο Βερντέν». Τώρα αντικρίζετε το «Μπαρ των Συμμάχων» και το «Ραντεβού των πραγματικών Poilus». (Poilus: παρατσούκλι των Γάλλων στρατιωτών στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο.)

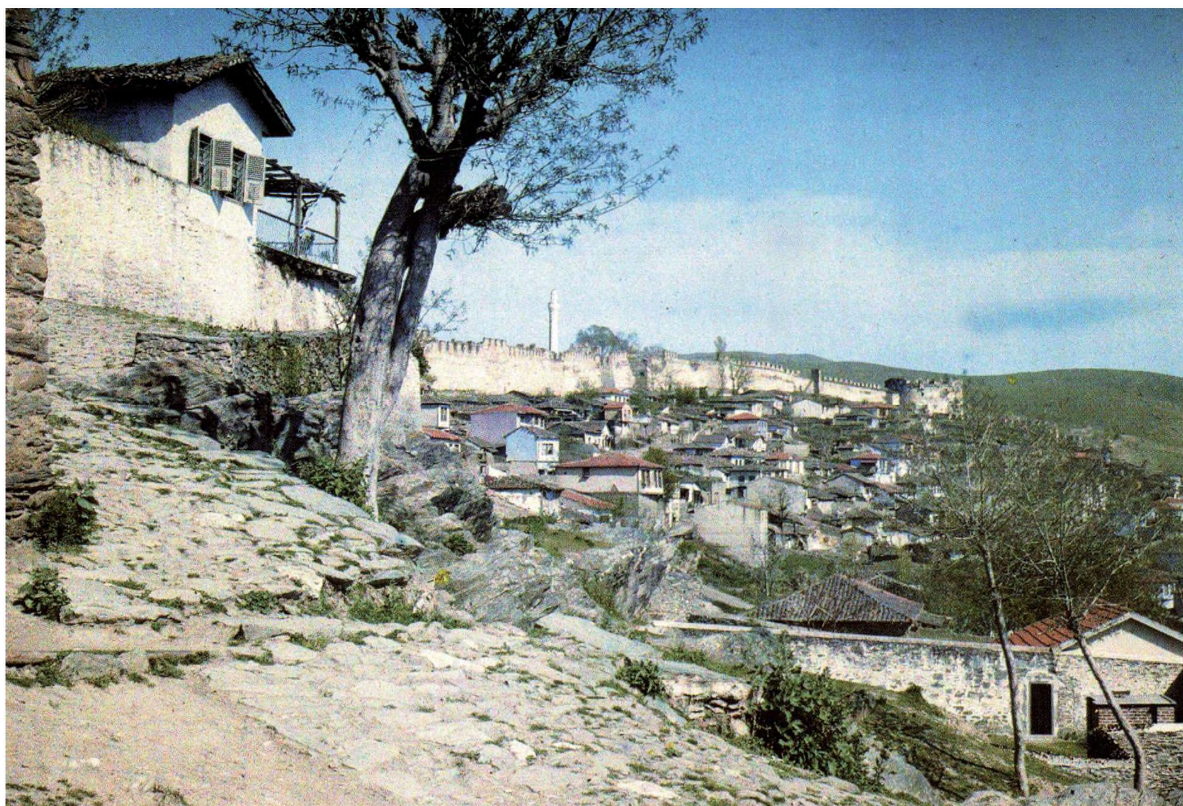
Να και τα, τουρκο-γερμανικού ύφους, ξενοδοχεία που κοκορεύονται για τα κιόσκια τους και περηφανεύονται —πόσο άδικα— ότι διαθέτουν όλες τις σύγχρονες ανέσεις [...]».

Βρισκόμαστε όμως ακόμη στη "βιτρίνα" της πόλης. Όπως επισημαίνει η σ.:

«[...] Υπάρχει και μια ***άλλη Θεσσαλονίκη***, αυτή που διακρίνουμε από τα ανοίγματα των κάθετων στην προκυμαία στενών, αυτή που στις πλάγιες του λόφου έχει στοιβάξει το ένα πάνω στ' άλλο τα χρωματιστά της σπίτια, τους μιναρέδες της, τους τρούλους της, τα κυπαρίσια της [...].

[...] Όταν περνάμε το Διοικητήριο, η όψη της πόλης αλλάζει εντελώς. Εδώ η παλιά Θεσσαλονίκη προσφέρει στον, κουρασμένο από το ψευτο-μοντέρνο, ταξιδιώτη την απόλαυση της περιπλάνησης [...]. Αυτοί οι περίπατοι μοιάζουν με ταξίδι ζωής [...]».

Αξίζει να σταθεί κανείς στις περιγραφές από την επίσκεψη της σ. στις παλιές εκκλησίες, που «χρησιμεύουν τώρα ως κατοικίες για εκατοντάδες φτωχούς ανθρώπους [...] και όπου ζουν ολόκληρες οικογένειες προσφύγων πίσω από κουρελούδες απλωμένες σαν παραβάν [...]. Τα ρακένδυτα παιδιά, κάτωχρα, ταλαιπωρημένα



Η Άνω Πόλη και τα τείχη το 1918

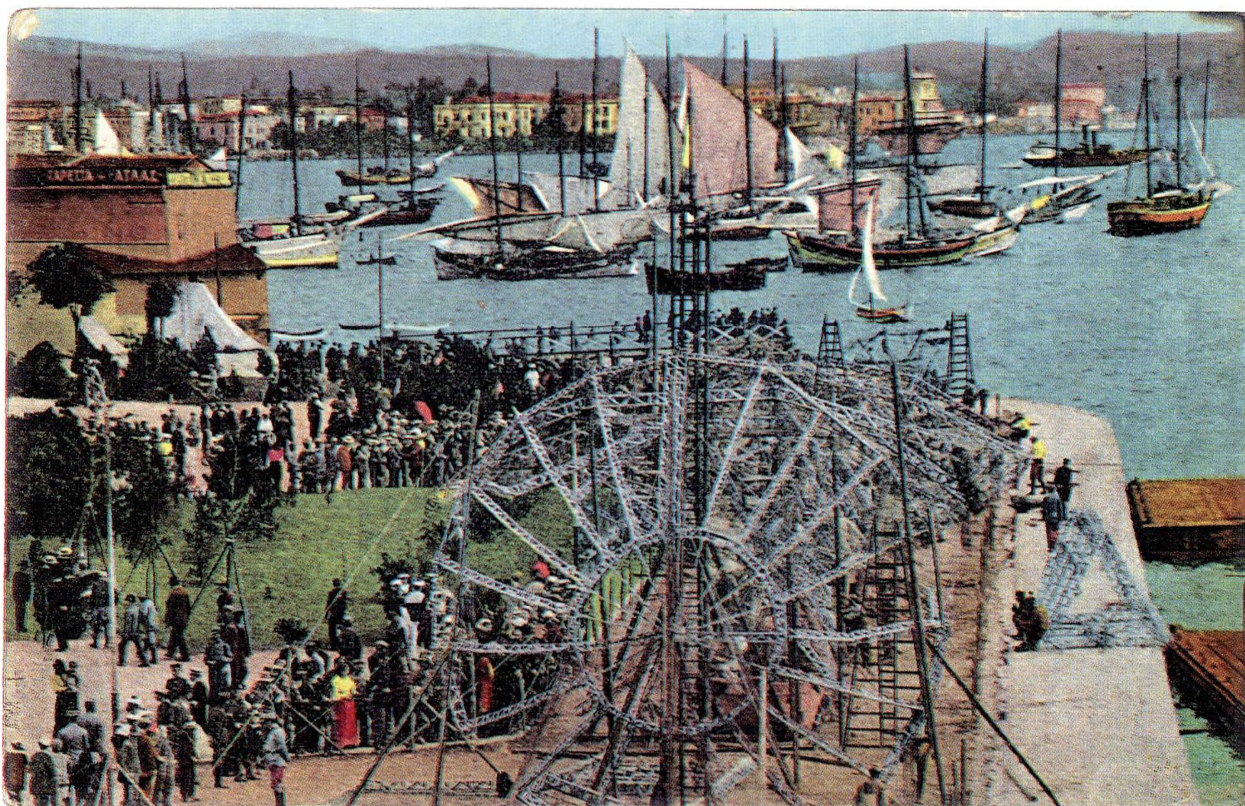
από την ελονοσία, κρέμονταν από τα ρούχα του ξένου, ζητιανεύοντας μια δεκάρα [...]». (Για τους πρόσφυγες βλ. Λ. Φλιτούρης, «Έλληνες, Τούρκοι, Σέρβοι... πρόσφυγες βασανισμένοι: Μια γαλλική μαρτυρία για το πολυεθνικό προσφυγικό μωσαϊκό της Θεσσαλονίκης του '16»: ***Πρακτικά για τη Θεσσαλονίκη, πρωτεύουσα των προσφύγων.*** Ιστορικό Αρχείο Προσφυγικού Ελληνισμού, Δήμος Καλαμαριάς 2013, σ. 43 επ.).

Προβληματίζουν οι επικριτικές παρατηρήσεις της Μ.Τ. για τους Θεσσαλονικείς της εποχής (ή, για την ακρίβεια, για όσους απ' αυτούς προλαβαίνει να γνωρίσει το καλοκαίρι που έμεινε στην πόλη). Εύγλωττα είναι τα παραθέματα που ακολουθούν και που ασφαλώς επιδέχονται αντίλογο:

«[...] Προσπαθώ να είμαι δίκαιη απέναντι στους εμπόρους της πόλης. Μας εκμεταλλεύονται. Ποιοι έμποροι όμως σ' οποιαδήποτε χώρα δεν θα επωφελούνταν από την ευκαιρία [...]. Στη Θεσσαλονίκη δεν υπάρχει πραγματική πνευματική ζωή. Δεν υπάρχουν καλλιτέχνες, επιστήμονες, στοχαστές, συγγραφείς. Όλες οι δραστηριότητες των ανθρώπων περιστρέφονται γύρω από την πολιτική και τις επιχειρηματικές υποθέσεις [...]. Παρακολουθούν ως θεατές την ιστορία που διεξάγεται στο ίδιο τους το έδαφος, προς όφελός τους ή εις βάρος τους [...]. Πατρίδα τους είναι πριν απ' όλα η οικογένεια και η τράπεζά τους, το πολύ πολύ και η πόλη τους [...]».

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να θυμίσουμε ότι η σ. δεν αναφέρεται ούτε καν στον αντίκτυπο των πρώτων βουλευτικών εκλογών που έγιναν στην πόλη στις 31.5.1915 (Βλ. Γ. Αναστασιάδης, «Οι πρώτες βουλευτικές εκλογές», στον τόμο ***Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20ού αι.***, 2005, σ. 91 επ.).

Η Μ.Τ. επισημαίνει ότι αυτό που κυριαρχεί στην πόλη είναι το



Ο σκελετός του γερμανικού Zappelin εκτίθεται δίπλα στον Λευκό Πύργο

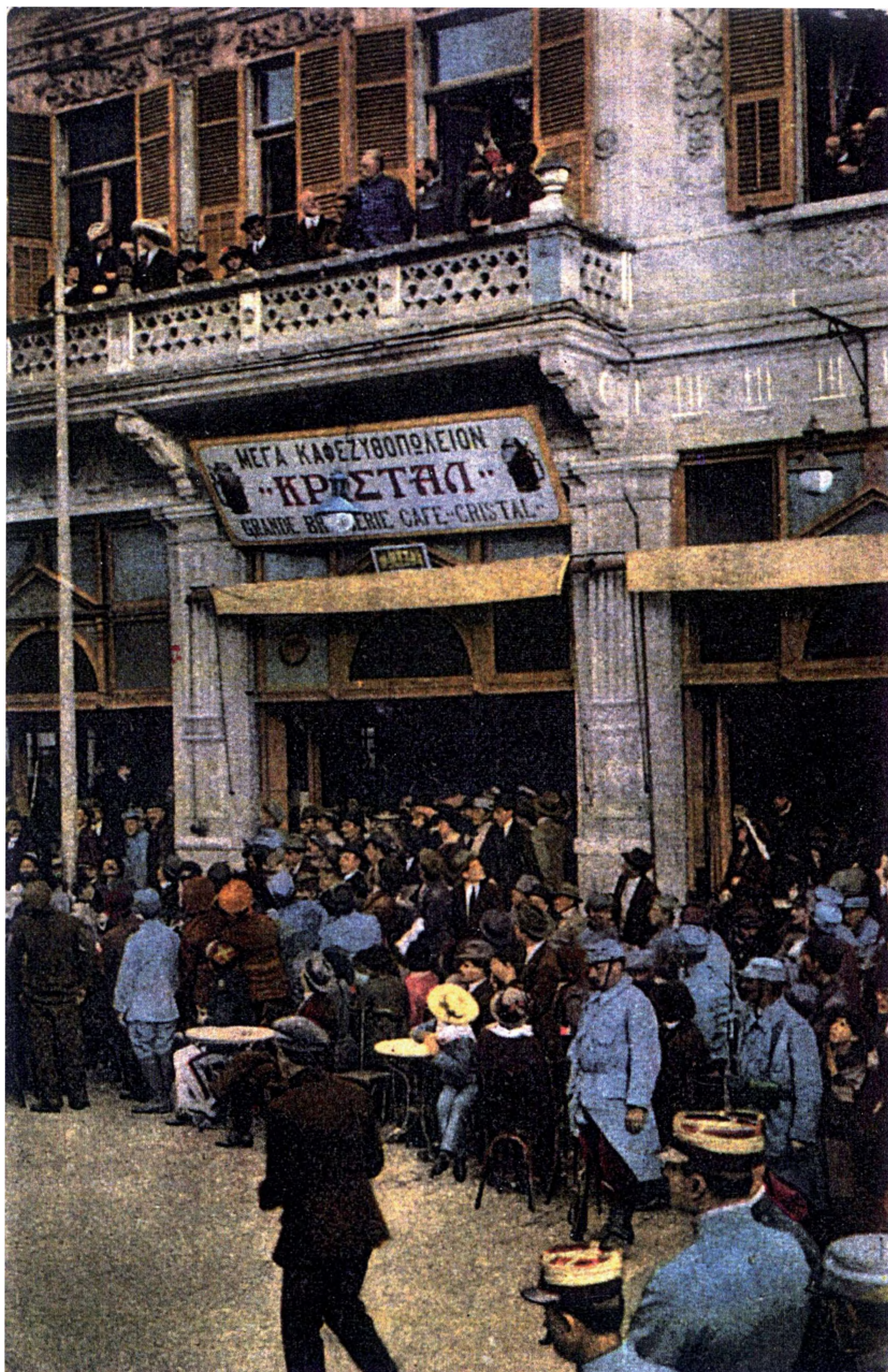
εβραϊκό στοιχείο, ενώ «πραγματικές Τουρκάλες δεν συναντούμε στη Θεσσαλονίκη. Την ποιητική αίγλη της Αζιγιαντέ (στο έργο του P. Loti, που διηγείται τον έρωτα ανάμεσα σε μια μωαμεθανή κι' έναν Γάλλο αξιωματικό στη Θεσσαλονίκη των αρχών του 20ού αιώνα) την επωφελούνται οι, κατά τα άλλα γοητευτικότατες, γυναίκες των Ντονμέδων (: των εβραϊκής καταγωγής μουσουλμάνων της πόλης, που αλλαξοπίστησαν, διατηρώντας, το εβραϊκό ύφος τους).

Η σ. αποκαλεί «επιτομή της θεσσαλονικιώτικης κοινωνίας» μια παρέα για καφέ, που την απαρτίζουν: ο πρέσβης του Βεγιού στο Βελιγράδι, δύο νεαρές Ελληνίδες, ο καπετάνιος ιταλικού πλοίου, ένας Σέρβος συνταγματάρχης, ένας Άγγλος αξιωματικός, δύο Γάλλοι αεροπόροι και ένας υπολοχαγός της κρητικής χωροφυλακής.

Παρακάμπτοντας τέλος τις ενδιαφέρουσες περιγραφές της σ. στο περιχαρακωμένο στρατόπεδο της πόλης και στα γαλλικά σχολεία και νοσοκομεία, πρέπει να σταθούμε τουλάχιστον σε τρία σημεία της αφήγησής της (αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα που σημάδεψαν τότε την πόλη):

1) Στην κατάρριψη του Ζέπελιν. [Εδώ η γλαφυρή περιγραφή της Μ.Τ. για την αξέχαστη εκείνη βραδυά του Μαΐου '16 θα πρέπει να διαβαστεί σε συνδυασμό με το κείμενο του Γ. Σκαμπαρδώνη «Τούμπαλιν το Ζέπελιν» (περ. *Ενενήντα Επτά*, τχ. 3, Αύγ. 1996, σ. 13 επ.)].

2) Στο συλλαλητήριο έξω από τον ναό της Αγίας Σοφίας. (Μετά την είδηση για την παράδοση του Ρούπελ στους Βουλγάρους, η μαζική εκείνη διαμαρτυρία αποτελεί την πρώτη προαναγγελία για να εκδηλωθεί μετά από λίγες εβδομάδες το στρατιωτικό πολιτικό κίνημα της Εθνικής Αμύνης, που οδήγησε στην έλευση του Ελ. Βενιζέλου, και στη συγκρότηση της Τριανδρίας και της προσωρινής



Το μέγα καφεζυθοπωλείον «Κρυστάλ» στην πλατεία ελευθερίας



Γάλλοι ναύτες στην παραλία της πόλης. Στο βάθος ο κινηματογράφος «Ολύμπια»

κυβέρνησης της Θεσσαλονίκης. (Βλ., αντί πολλών, τον συλλογικό τόμο του Πολιτιστικού Κέντρου Βορείου Ελλάδος της Εθνικής Τράπεζας: ***Ο Ελευθέριος Βενιζέλος στη Θεσσαλονίκη*** [1994], με κείμενα των Π. Πετρίδη, Γ. Νάκου, Γ. Αναστασιάδη, Γ. Χιονίδη, Ευ. Χεκίμογλου, Α. Σατραζάνη.) Είναι κρίμα που η αναχώρηση της Μ.Τ. λίγες μέρες πριν να υπάρξουν αυτές οι πολιτικές εξελίξεις μάς στέρησε μια ενδιαφέρουσα μαρτυρία για την αλλαγή του πολιτικού σκηνικού και προσανατολισμού της Θεσσαλονίκης.

3) Στην αμφιθυμία των κατοίκων της πόλης, που υποστηρίζουν και τον Βενιζέλο αλλά και τον βασιλιά Κωνσταντίνο. (Ακόμη και στο μικρό εστιατόριο του Σωκράτη στην οδό Βουλγαροκτόνου είναι κρεμασμένα στον τοίχο τα πορτρέτα και των δύο.) Αυτήν τη στάση [σχολιάζει η Μ.Τ.] αδυνατεί να κατανοήσει η Αντάντ...

Συνοψίζοντας: Για την ιστορική φυσιογνωμία της πόλης στα χρόνια του πρώτου παγκόσμιου πολέμου οι εντυπώσεις και οι αναμνήσεις της σ., που βρέθηκε και κινήθηκε για 4 μήνες το 1916 με ειδική αποστολή στη Θεσσαλονίκη, είναι ασφαλώς μια χρήσιμη πηγή για να αναπλάσουμε τη συλλογική περιπέτεια των κατοίκων σε μια συγκυρία που εξακολουθεί να αποτελεί ένα ακόμη προκλητικό αντικείμενο έρευνας για παλιούς και νέους ιχνηλάτες.

Το βιβλίο της Μ.Τ. δεν συνεισφέρει όμως μόνο σε μια πιο νηφάλια ανάγνωση και στην πληρέστερη τεκμηρίωση των όσων συμβαίνουν στη Θεσσαλονίκη εν πολέμω. Συμβάλλει, με τρόπο άμεσο και με γλώσσα ελκυστική, σε μία ουσιαστικότερη σχέση του αναγνώστη με την Ιστορία (του), στον βαθμό που διαπιστώνεις ότι δεν μπορείς να καταλάβεις τον σημερινό κόσμο και την προοπτική του αν δεν εμβαθύνεις στις αιτίες και τις συνέπειες του Μεγάλου Πολέμου, που επηρέασε τις ζωές εκατομμυρίων ανθρώπων και προδιόρισε την ταυτότητα και τη διαδρομή της Θεσσαλονίκης, όταν ολόκληρη η ευρωπαϊκή ήπειρος "υπνοβατούσε" προς την τραγωδία. ■

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Ομότιμου καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας στη Νομική Σχολή Α.Π.Θ.

Γιάννης Κυριακίδης: “Αφηγητής” μιας ζωής και μιας ιστορίας γεμάτης εικόνες

Η γοητευτική παραλία της Θεσσαλονίκης πριν από την “επέλαση” της αντιπαροχής, ο Αλ. Παπάγος ο Κ. Καραμανλής, ο Ι. Πασαλίδης, ο Γ. Παπανδρέου, η βασιλική οικογένεια, οι διαδηλώσεις και τα εκλογικά τμήματα του ’60, οι φτωχογειτονιές του ’50, το γήπεδο του ΠΑΟΚ στο Σιντριβάνι, τα τραμ και οι ουρές για τα καραβάκια, τα Θεοφάνεια στο λιμάνι, η βραδιά της Αναστάσεως στον Άγιο Δημήτριο, ο γάμος του Γ. Μπουτάρη, ο χορός της «Αμυγδαλιάς», ο Ι. Βελλίδης, οι «Ολύμπιανς», ο Άλκης Στέας, η Κατίνα Παξινού, η Αλίκη Βουγιουκλάκη και ο Δ. Παπαμιχαήλ, ο Μίκης Θεοδωράκης, η Μελίνα Μερκούρη, η Τζένη Καρέζη, η Δ.Ε.Θ., ο Γ. Σεφέρης, οι ψηφίδες αυτοβιογραφίας του Γιάννη Κυριακίδη (από τα χρόνια της Μακρονήσου μέχρι την ολυμπιακή φλόγα του 2004), πολιτικοί, σκηνοθέτες, ηθοποιοί, συγγραφείς, δημοσιογράφοι, τραγουδιστές και μία φωτογραφική “πινελιά” για την ταβέρνα «Δόμνα», που άφησε εποχή και συνδέθηκε στενά με τη μοναδική στο είδος της παρέα του βετεράνου φωτογράφου...



Όλη αυτή «η ζωή γεμάτη εικόνες», όλη αυτή η δημιουργική και αποκαλυπτική αναπαράσταση - “αφήγηση” που αποτυπώνεται στο λεύκωμα με τις επιλεγμένες φωτογραφίες του Γιάννη Κυριακίδη [μια ανθολογία που σκάρωσε με γνώση και ευαισθησία ο Κώστας Μπλιάτκας, εκδ. «Μίλητος»], λειτουργεί σε πολλά επίπεδα:

Αναζωογονεί τη συλλογική μνήμη, ανοίγοντας προνομιακά “παράθυρα” απ’ όπου μπορούμε να δούμε και να κατανοήσουμε τις ποικίλες μεταμορφώσεις της πόλης στις πέντε τελευταίες δεκαετίες.

Παράλληλα, μέσα από τα κείμενα των δικών του ανθρώπων (Χρύσα, Τίτη, Αθηνά Κυριακίδη) και των επιφανών δημοσιογράφων (Ν. Μέρτζος, Γ. Δώσσας, Χρ. Ζαφείρης κ.ά.), ιδίως όμως μέσα από τον αυτοβιογραφικό λόγο του ίδιου του Γ.Κ. (όπως τον αρθρώνει στο κείμενο της συνέντευξης ο Κ. Μπλ.), η ανάγνωση των φωτογραφιών “εξοπλίζεται” με αξιόλογα “εργαλεία” ερμηνείας (και έτσι επιβεβαιώνεται αυτή η άρρηκτη σχέση εικόνας και λόγου που έρχεται από πολύ μακριά).

Σ’ όλους μας ο φακός του Γ.Κ. έχει κάτι σημαντικό να “πει”. Κάθε φωτογραφία του μπορεί να αφηγείται, να συμβολίζει, να παραπέμπει, να μοιάζει με «σκισμένη σελίδα» από το “μυθιστόρημα” της μεταπολεμικής Θεσσαλονίκης. Μερικοί μάλιστα ισχυρίζονται ότι ορισμένες παλιές φωτογραφίες του διαθέτουν, εκτός από το “άρωμα” του χρόνου, και ένα δικό τους ηχόχρωμα: τις βλέπεις και θαρρείς ότι θ’ ακούσεις στο βάθος ένα λαϊκό τζουκ-μποξ να παίζει Θεοδωράκη, Καζαντζίδη και Έλβις Πρίσλεϊ.

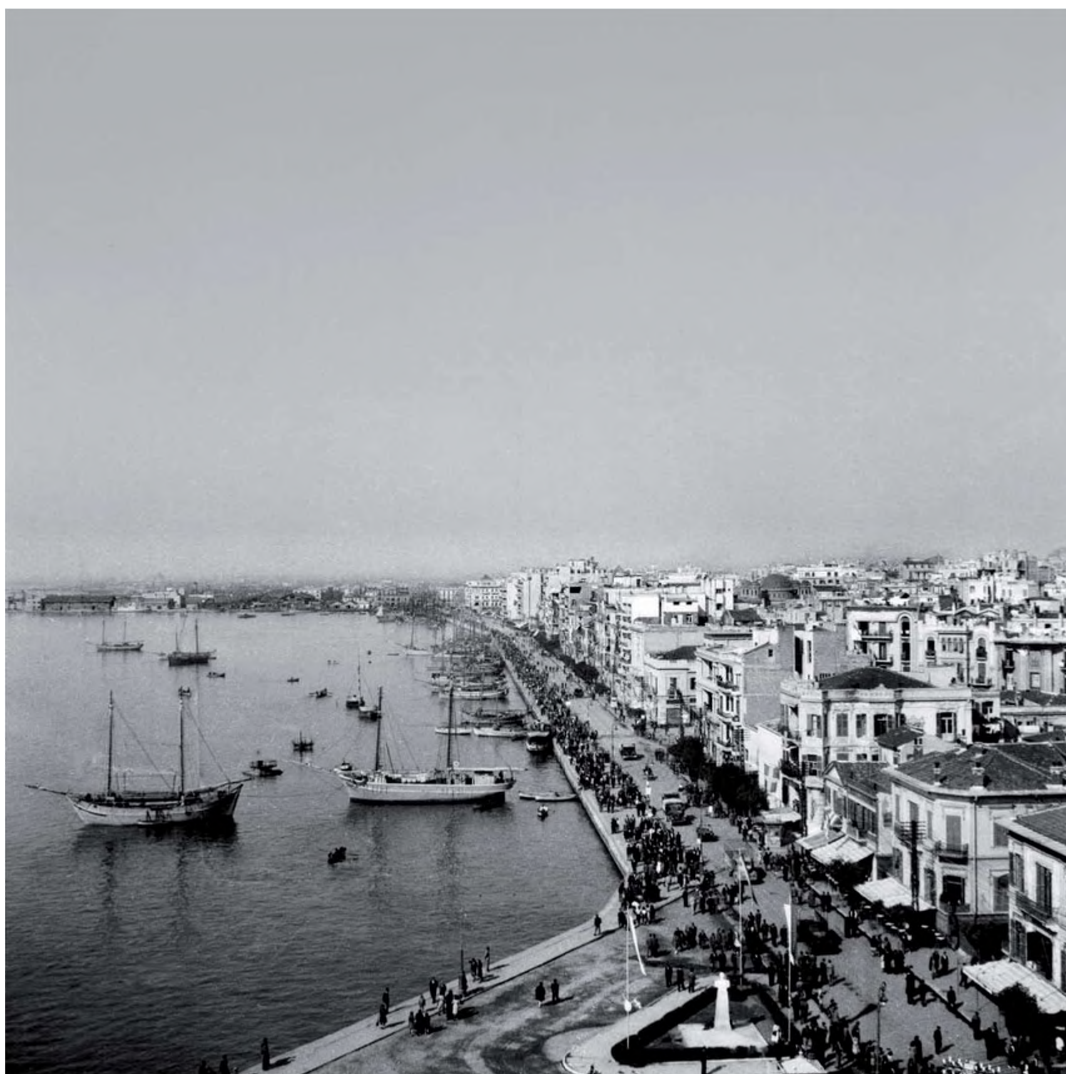
Ιδωμένες μαζί, οι εικόνες του ταλαντούχου φωτογράφου, καρπός μιας πολύχρονης και πολύμοχθης καθημερινής προσπάθειας, αποτελούν μια κιβωτό μνήμης και μαζί έναν κώδικα, που μας επιτρέπει να διαβάσουμε και να ανασυνθέσουμε ένα σημαντικό κομμάτι από το παλίμψηστο της καθημερινής ιστορίας τόπων και προσώπων της πόλης.

Ο εμβληματικός φωτογράφος, όλα αυτά τα χρόνια, δεν σταμάτησε με τον φακό του να “αναστατώνει” δημιουργικά τα πλήθη (θυμίζοντας, όπως ειπώθηκε εύστοχα από τον Κώστα Μπλιάτκα στην παρουσίαση του τόμου, το σλόγκαν των σαμποτέρ του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου που έδρασαν κατά των ναζί: Μην σταματάτε να τους αναστατώνετε!).

Ο Γ.Κ., επικοινωνιακός φωτορεπόρτερ, καταφέρνει με τη δουλειά του να συνδέσει σ’ ένα “αντικειμενικό” βλέμμα με το δικό του υποκειμενικό στυλ, όλους τους Θεσσαλονικείς: Τους παλιούς και τους «νέους», τους «παραδοσιακούς» και τους «νεωτεριστές», τα φτωχαδάκια και τους «λεφτάδες» κ.ο.κ. Λειτουργώντας ως “δάσκαλος” του φωτορεπορτάζ, ο Γ.Κ. “έγραψε” (είτε επί του εδάφους είτε επί της κλίμακος) ιστορία, τραβώντας φωτογραφίες «μέσα στην Ιστορία».

Δεν διέσωσε έτσι μόνο εικόνες της επικαιρότητας. Διαμόρφωσε ταυτόχρονα την άποψή μας για το τι αξίζει να βλέπουμε γύρω μας και να το ψηλαφούμε με τον «φακό της ψυχής»...

Το λεύκωμα του Γ.Κ. (που το περίμεναν χρόνια τώρα οι μερακλήδες Θεσσαλονικείς και που θα πρέπει να ’χει την ανάλογη συνέχεια, γιατί είναι κρίμα να μην αξιοποιηθεί όπως του αξίζει όλος αυτός ο φωτογραφικός θησαυρός του Γ.Κ.) αναδεικνύει σημαντικές, και συχνά πρωτότυπες, εικόνες από τη συλλογική περιπέτεια της πόλης· επίσης, υπογραμμίζει τη σημασία, τα νοήματα και τον τεκμηριωτικό ρόλο της φωτογραφίας στη δημοσιογραφία, την ιστοριογραφία και στη λαϊκή μνήμη. Θα πρέπει να βρει θέση όχι μόνο στις βιβλιοθήκες ειδημόνων και μη, αλλά και να αποτελέσει αντικείμενο σεμιναρίων και συζητήσεων, για να περάσουν έτσι τα “μηνύματα” και τα ερεθίσματά του στις νέες γενιές και σ’ ένα ευρύτερο κοινό.



1. (σ. 53)
Η γοητευτική παραλία της πόλης στα χρόνια του '50, λίγο πριν αρχίσει η "επέλαση" της μπουλντόζας και η εποχή της αντιπαροχής, κρατάει ακόμη το ύφος της: Με κόσμο να γεμίζει τη λεωφόρο Νίκης, με ελάχιστα αυτοκίνητα, με «τραπεζάκια έξω», με καΐκια και καραβάκια. Ο Γ.Κ. έβαλε τη δική του σφραγίδα στην κλασική πλέον λήψη από τον Λευκό Πύργο.



2. (σ. 63)
Όταν η παρέλαση ήταν το «σόου των Ελλήνων». Σε πρώτο πλάνο απεικονίζονται έφιπποι ο βασιλιάς Παύλος και ο διάδοχος Κωνσταντίνος στην Εγνατία. Τον σημερινό αναγνώστη εντυπωσιάζουν τα, κατάμεστα από κόσμο που διψάει για θέαμα, μπαλκόνια των πολυκατοικιών στην προτηλεοπτική Θεσσαλονίκη του 1960.



3. (σ. 75)
Σ' αυτήν την εικόνα, που διασώζει και αναδεικνύει τη διαμαρτυρία των σιτοπαραγωγών που έγινε στην πόλη το 1966, το βλέμμα μας πέφτει στο συγκεκριμένο όχημα με τις διαφημιστικές πινακίδες και στις δύο σημαίες: αυτήν που κυματίζει ψηλά στην κορυφή του Λευκού Πύργου —ο οποίος αξιοποιήθηκε για πολλοστή φορά ως εμβληματικό φόντο της φωτογραφίας— και αυτήν που κρατούν οι διαδηλωτές.



4. (σ. 80)
Η κάλπη των Ελλήνων —και των Ελληνίδων— αξιώνει ξεχωριστή προσέγγιση, τότε που η ψηφοφορία σήμαινε πολλά και είχε διάφορες ... παρενέργειες. Η σκηνή από τις διαβόητες εκλογές του 1961 θαρρείς κι έχει βγει από το "ντοκιμαντέρ' της πόλης: Η ηλικιωμένη γυναίκα, που προσπαθεί να βρει πού ψηφίζει, ζητάει τη συνδρομή του φαντάρου, ο οποίος —με εφ' όπλου λόγχη— ανήκει στη φρουρά του εκλογικού τμήματος.



5. (σ. 102)
1956: Το δημοφιλές τραμ των Θεσσαλονικέων, με τα δύο βαγόνια του, πριν περάσει στη λήθη. Σαν σκισμένη σελίδα από το "μυθιστόρημα" της πόλης.



6) (σ. 103)
Τα καραβάκια για Περαία, Μπαξέ, Αγία Τριάδα τον Ιούλιο του 1966 έχουν ακόμη πολύ σουξέ. Ο κόσμος αντέχει να περιμένει με τις ώρες μέσα στο κατακαλόκαιρο, προκειμένου να φτάσει για ένα μπάνιο στον "χαμένο παράδεισο" με τη «Λευκή», την «Ευδοκία», τον «Ναυτίλο». Άλλωστε, και μόνο το ταξίδι στον Θερμαϊκό ήταν τότε (και ίσως εξακολουθεί να είναι) έρωτας, όπως έχουν επισημάνει από πολύ νωρίς οι λογοτέχνες μας. (βλ. π.χ. Ν. Γ. Πεντζίκη).



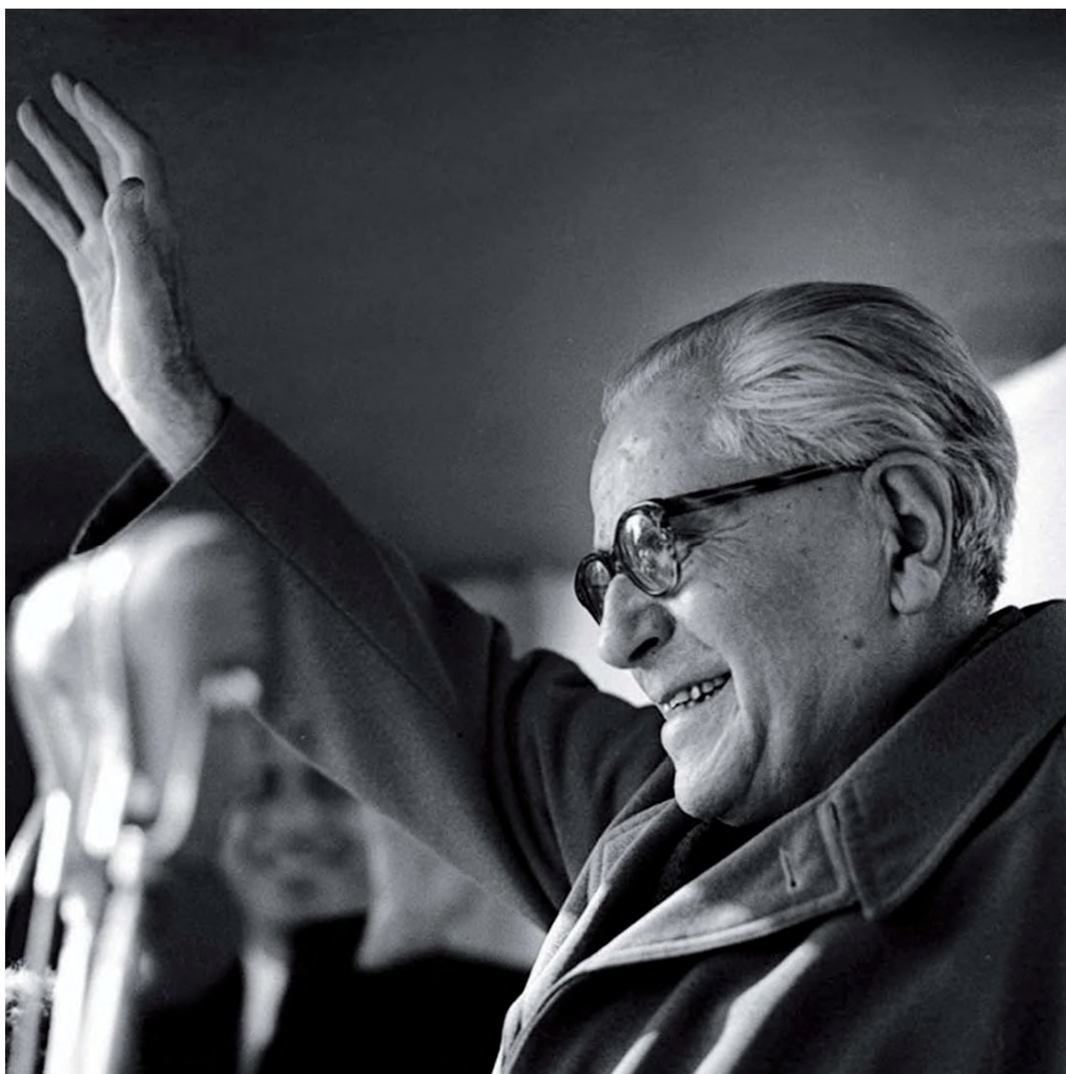
7 (σ. 104)

Η φωτογραφία αυτή απελευθερώνει πολλές πληροφορίες: Παλιό γήπεδο ΠΑΟΚ, στο Σιντριβάνι, πριν γίνει πανεπιστημιακό γυμναστήριο και πριν χτιστεί το κτίριο της Θεολογικής Σχολής. Στο φόντο δεσπόζει το ιστορικό κεντρικό πανεπιστημιακό κτίριο.

Το γήπεδο γνωρίζει εκείνο το κυριακάτικο πρωϊνό του '56 μεγάλες δόξες: Μια θρυλική φιγούρα του αθλητισμού μας, ο 60χρονος Τζιμ Λόντος, αγωνίζεται για τη «σκλαβωμένη Κύπρο μας» (όπως έγραψε τότε *Το Φως*, 29.9.56) και νικάει τον Αλγερινό γίγαντα, σκορπίζοντας ρίγη συγκινήσεως όχι μόνο στους λάτρεις του αθλήματος αλλά και σ' όλη την πόλη.



8. (σ. 105)
Φίλαθλοι και αστυνομικοί στις κερκίδες του γηπέδου του ΠΑΟΚ στο Σιντριβάνι. Ο φακός του Γ.Κ. αφήνει το ματς και τους παίκτες και στρέφεται στους θεατές, για να αποτυπώσει τον παλμό και το πάθος των φιλάθλων, που μοιάζουν με "χείμαρρο", τον οποίο προσπαθούν να συγκρατήσουν τα «όργανα της τάξης».



9 (σ. 67)
Δεκαετία του '50. Ο Ι. Πασαλίδης, αρχηγός της Ε.Δ.Α., στην πλατεία Αριστοτέλους: Ένα πρώτο —δημόσιο— "χαμόγελο" για την Αριστερά στα πέτρινα μετεμφυλιοπολεμικά χρόνια. ■

σε επιμέλεια του **ΚΩΣΤΑ Δ. ΜΠΛΙΑΤΚΑ**
Δημοσιογράφου-Συγγραφέα

Οι Διόσκουροι των κόμικς

Τριάντα τρία χρόνια πέρασαν από την πρώτη ιδέα, που γεννήθηκε στα γραφεία μιας εφημερίδας. Δύο Θεσσαλονικείς δημιουργοί έγραψαν ιστορία, ανοίγοντας δρόμους με τη μεταφορά κωμωδιών του Αριστοφάνη και της ομηρικής Οδύσσειας σε κόμικς.
Δύο διαφορετικοί χαρακτήρες, με δύο εντελώς αποκλίνουσες στην αρχή απόψεις για ένα εγχείρημα από αυτά που «στην Ελλάδα δεν γίνονται», μπήκαν τελικά στην περιπέτεια με πάθος, έμπνευση, διαφωνίες και άγνοια κινδύνου.
Ο Γιώργος Ακοκαλίδης και ο Τάσος Αποστολίδης κάνουν ο καθένας τη δική του αναδρομή για την ιστορική τους συνάντηση. Ο Αριστοφάνης τούς δικαίωσε και τους έδεσε άπαξ και διά παντός...

Τάσος Αποστολίδης
Αριστοφάνης και *Οδύσσεια* σε κόμικς: Η ιδέα των διασκευών

— Γιώργο, έχω πρωτολειακό υλικό διασκευής των Ορνίθων *σε κόμικς. Είσαι να επιχειρήσουμε...*
— Είσαι τρελός!... Δεν γίνονται τέτοιες παραγωγές στην Ελλάδα!

Το 1981 ο Τάσος Αποστολίδης συνεργάστηκε με τη νεοεκδοθείσα τότε απογευματινή εφημερίδα της Θεσσαλονίκης ***Εγνατία***, γράφοντας πρωτοσέλιδο χρονογράφημα - ευθυμογράφημα, δύο φορές την εβδομάδα. Στην ίδια εφημερίδα δούλευε, ως γελοιογράφος, και ο Γιώργος Ακοκαλίδης.

Θυμάται ο Τ. Αποστολίδης: «Ο αρχισυντάκτης, Χρήστος Μεμής, μού λέει μια μέρα:

Ε, εσύ που γράφεις αστεία, βρες κι έναν σκιτσογράφο και κάντε κάτι σαν τη ***Μαλφάντα***, να το βάζω καθημερινά στη δεύτερη σελίδα. Είναι της μόδας τα μπαρμπαδάκια στη σειρά!».

Ο Ακοκαλίδης αρνήθηκε πριν καλά καλά του το προτείνουν. Προτιμούσε, έλεγε, να παίζει μπάλα στις ελεύθερες ώρες του παρά να κάνει «μπαρμπαδάκια στη σειρά»!

«Τότε», σύμφωνα με τον Τ. Αποστολίδη, «βρέθηκε ένας εικοσάχρονος φοιτητής που σπούδαζε οικονομικά στο Αριστοτέλειο, αλλά "έπιανε το χέρι του" στο σκίτσο κι έτσι άρχισαν τα προσχέδια.





Τάσος Αποστολίδης - Γιώργος Ακοκκαλίδης, Θεσσαλονίκη, 14 Ιανουαρίου 2014 — *φωτογραφία: Άρις Γεωργίου*

Εκείνος έμαθε να σκιτσάρει comicstrips κι εγώ έμαθα να γράφω σενάρια για comics!

Σε λίγο καιρό ήταν έτοιμα τα πρώτα κομμάτια του ***Ανθρωπάκου***! Μπήκαν στη ... δεύτερη, είχαν επιτυχία και δημοσιεύονταν όσο διήρκησε και η έκδοση της εφημερίδας. (Αργότερα κυκλοφόρησε από τον Gutenberg το ομώνυμο άλμπουμ με όλες τις δημοσιεύσεις.)

Το όνομα του συνδημιουργού: Αλέκος Παπαδάτος. Τριάντα χρόνια μετά, ο Αλέκος εικονογράφησε το ***Logicomix*** των Α. Δοξιάδη και Χ. Παπαδημητρίου».

«Την ίδια χρονιά, στην Αμερικανική Γεωργική Σχολή Θεσσαλονίκης, στο Λύκειο της οποίας δούλευα ως καθηγητής μαθηματικών, αποφασίσαμε με τους μαθητές μου (ήμουν και εμψυχωτής της Ομάδας Θεάτρου) να ανεβάσουμε τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, σε μετάφραση Β. Ρώτα, μουσική Μ. Χατζιδάκι, με οδηγό τη σκηνοθεσία του Κ. Κουν στην ιστορική παράσταση του Θεάτρου Τέχνης.

Δύσκολο το έργο, άπειρος κι εγώ, γύρω στον Φλεβάρη αρχίσαμε να απογοητευόμαστε: Δεν έβγαινε η παράσταση!... Και τότε.... ΛΑΜΠΑ-ΙΔΕΑ-ΕΥΡΗΜΑ:

Αποφασίζω να ... τεμαχίσω το έργο σε καρέ (!) που χάραζα σε λευκές σελίδες Α4 και όπου —στο καθένα— σημείωνα με τα αρχικά του ονόματος κάθε ήρωα, ποιος είναι, και αυτά που έλεγε τα έγραφα σ' ένα υποτυπώδες "συννεφάκι" που κρεμόταν από πάνω του. Στο καρέ σημείωνα επίσης και σκηνοθετικές οδηγίες κίνησης, έκφρασης, συναισθήματα...

Μοίραζα τις σελίδες στους μικρούς μου ηθοποιούς, τις μελετούσαν και, ω! του θαύματος, οι πρόβες άρχισαν να πηγαίνουν καλά, αφού το κόλπο άρεσε και διευκόλυνε τα παιδιά. Η κατάληξη:

Τον Ιούνιο έγινε μια καταπληκτική παράσταση, κι εγώ είχα στα χέρια μου περίπου 150 σελίδες "ντεκουπαρισμένο" Αριστοφάνη. Βέβαια, ούτε τον όρο ήξερα τότε ούτε την πολυτιμότητα του υλικού!

Παράλληλα με τις δημοσιεύσεις του ***Ανθρωπάκου*** στην εφημερίδα, ήθελα-δεν ήθελα, έμπαινα όλο και πιο βαθιά στην τεχνική γραφής σεναρίου, μελετούσα και διάβαζα μετά μανίας κόμικς. Ήμουν και τυχερός ως προς την εποχή, γιατί τότε πρωτοκυκλοφόρησαν στην Ελλάδα διάσημες ξένες σειρές (***Αστερίξ, Τεν Τεν, Λούκυ Λουκ, Ιζνογκούντ*** κ.ά.). Οπότε, ήταν πια ζήτημα χρόνου να πάω στον Ακοκαλίδη με καινούρια πρόταση:

— Γιώργο, έχω πρωτολειακό υλικό διασκευής των Ορνίθων ***σε κόμικς. Είσαι να επιχειρήσουμε...***
— Είσαι τρελός!... Δεν γίνονται τέτοιες παραγωγές στην Ελλάδα!

Να όμως που γίνονται καμιά φορά. Το πρώτο βιβλίο της



Παρουσίαση της *Λυσιστράτης* που κυκλοφόρησε την άνοιξη του 1983.
Σε έναν μήνα είχε εξαντληθεί η πρώτη έκδοση: 5.000 αντίτυπα!



Απρίλιος 1986: Από την παρουσίαση κωμωδιών του Αριστοφάνη σε κόμικς, στον «Ιανό».
Ο Γιώργος Ακοκαλίδης με τον Κρίτωνα Σαλπιγκτή και τον Κώστα Μπλιάτκα.



Απρίλιος 1986: Ο Τάσος Αποστολίδης με τους δημοσιογράφους Βάνα Χαραλαμπίδου, Λευθέρη Κογκαλίδη και Ηλία Κουτσούκο στον «Ιανό».

σειράς: «Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη σε κόμικς» ήταν η ***Λυσιστράτη*** και κυκλοφόρησε την Άνοιξη του 1983, σε ένα μήνα, είχε εξαντληθεί η πρώτη έκδοση: 5.000 αντίτυπα! Η αρχή είχε γίνει!... Ώς το 1987 κυκλοφόρησαν σε κόμικς και οι έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη.

Την επόμενη χρονιά, με πρόταση της Μελίνας Μερκούρη, υπουργού Πολιτισμού τότε, η σειρά απέσπασε τιμητική διάκριση από το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου, στη διεθνή έκθεση θεατρικών βιβλίων του Νόβισαντ».

«Οι "μεγάλες ιδέες", "εφευρέσεις" ή "ανακαλύψεις" ξεκινούν από συγκυρίες και ολοκληρώνονται με σκληρή δουλειά» τονίζει εκ των υστέρων ο Τάσος Αποστολίδης.

Και για να επικυρωθεί και στην Τέχνη το ουδέν μονιμότερον του προσωρινού:

«Με τον ***Ανθρωπάκο*** και τον ***Αριστοφάνη*** νόμισα πως μπήκα στον χώρο των κόμικς για λίγο και πως γρήγορα θα γυρνούσα στο αγαπημένο μου χρονογράφημα. Κι όμως, πέρασαν από τότε σχεδόν 33 χρόνια κι ακόμη στον χώρο των κόμικς βρίσκομαι!».

Και το μέλλον:

«Μελετώ τώρα με τους συνεργάτες μου, Σωκράτη, Πλάτωνα και Αριστοτέλη. Στόχος είναι τρία κόμικς-άλμπουμ, ένα για κάθε φιλόσοφο, που θα αναφέρεται στη ζωή, το έργο, τις θεωρίες, αλλά και την καθημερινότητά τους, τις σχέσεις τους με τους επώνυμους, την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της εποχής...

Η παραγωγή προβλέπω να κρατήσει 4-5 χρόνια! Ο αναγνώστης διαβάζει ένα κόμικ σε μια-δυο ώρες και νομίζει ότι χρειάζεται δύο-τρεις βδομάδες για να γίνει.»

Ο απολογισμός:

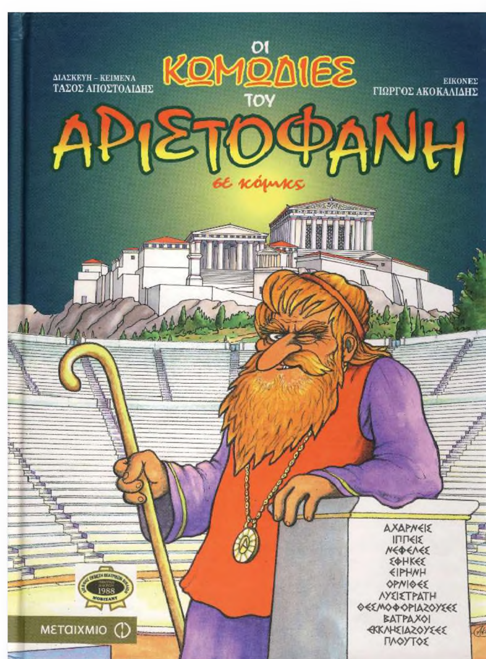
«Μετά τον Αριστοφάνη, που εντωμεταξύ άρχισε να μεταφράζεται στα αγγλικά, γαλλικά και γερμανικά, φτιάξαμε —με 13 εικονογράφους— την παιδική σειρά "Κάνω κόμικς", με οχτώ διαδραστικά βιβλία.

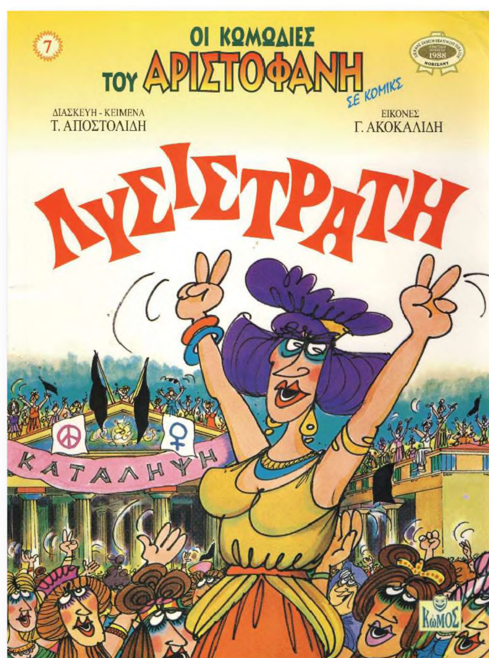
Αργότερα, από την ΑΣΕ ΑΕ πάντα, κυκλοφορούν 4 βιβλία με τους Μύθους του Αισώπου (εικογράφος ο Κώστα Βουτσάς).

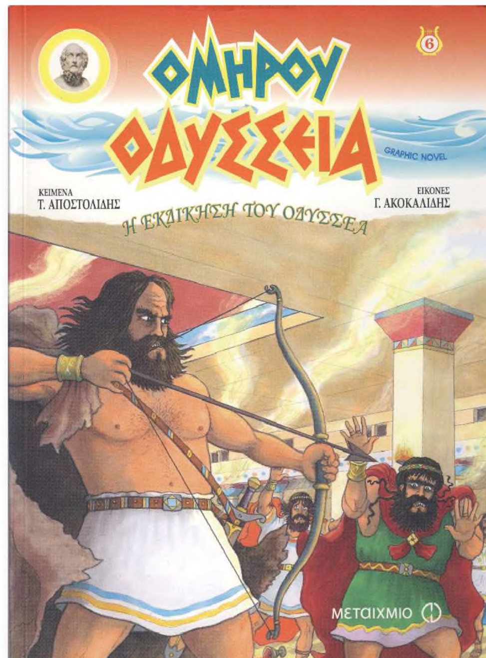
Με τη Μαρία Ζογλοπίτου, το 1996, κάνουμε το ***Χαμένο φάσμα*** (εκδ. Κώμος και 2006 εκδ. Μεταίχμιο), ενώ από το 2002, που ξεκινάει η συνεργασία μου με το Μεταίχμιο, κυκλοφορεί η ***Ιφιγένεια*** του Ευριπίδη (εικονογράφος ο Γ. Τραγάκης) και η ***Αντιγόνη*** του Σοφοκλή (Κ. Αρώνης).

Το 2004, με την ευκαιρία της διοργάνωσης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Ελλάδα, κυκλοφορεί, σε τρεις γλώσσες, από τις εκ-


ΟΙ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ
ΔΙΑΣΚΕΥΗ - ΚΕΙΜΕΝΑ
ΤΑΣΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ
ΕΙΚΟΝΕΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΚΟΚΑΛΙΔΗΣ
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ
1988
ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ


ΔΙΑΣΚΕΥΗ - ΚΕΙΜΕΝΑ
ΤΑΣΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ
ΟΙ
ΚΩΜΩΔΙΕΣ
ΤΟΥ
ΕΙΚΟΝΕΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΚΟΚΑΛΙΔΗΣ
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ
σε κόμικς
ΑΧΑΡΝΕΙΣ
ΙΠΠΕΙΣ
ΝΕΦΕΛΕΣ
ΣΦΗΚΕΣ
ΕΙΡΗΝΗ
ΟΡΝΙΘΕΣ
ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ
ΘΕΣΜΟΦΟΡΙΑΖΟΥΣΕΣ
ΒΑΤΡΑΧΟΙ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ
ΠΛΟΥΤΟΣ
1988
ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ


7
ΟΙ ΚΩΜΩΔΙΕΣ
ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ
ΣΕ ΚΟΜΙΚΣ
ΔΙΑΣΚΕΥΗ - ΚΕΙΜΕΝΑ
Τ. ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗ
ΕΙΚΟΝΕΣ
Γ. ΑΚΟΚΑΛΙΔΗ
1988
ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ
ΚΑΤΑΛΗΨΗ
ΚΩΜΟΣ


6
ΟΜΗΡΟΥ
ΟΔΥΣΣΕΙΑ
GRAPHIC NOVEL
ΚΕΙΜΕΝΑ
Τ. ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ
ΕΙΚΟΝΕΣ
Γ. ΑΚΟΚΑΛΙΔΗΣ
Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ
ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

δόσεις Grafo AE, το ***Τήνελλα Καλλίνικε***, με εικονογράφο τον Νάσο Βακάλη.

Από τον Οκτώβριο του 2011 ώς τον Απρίλιο του 2012 εκδίδονται οι έξι τόμοι της ***Οδύσσειας*** του Ομήρου, με συνεργάτη πάλι τον Γιώργο Ακοκαλίδη».

Στην τελευταία αυτή συνεργασία ο Τάσος Αποστολίδης θέλει να σταθεί λίγο παραπάνω:

«Είναι η πρώτη φορά που το πασίγνωστο έπος του Ομήρου αποδίδεται ως εικονογραφήγημα και αναπτύσσεται σε 6 βιβλία, των 50 σελίδων το καθένα, χωρίς περικοπές ή επεμβάσεις που θα αλλοίωναν την πολύτιμη πρώτη ύλη.

Επιμείναμε σε τρία χαρακτηριστικά:

α. **Ενδιαφέρουσα αφήγηση.** Με γλώσσα απλή, για να είναι κατανοητή στις ηλικίες που απευθύνεται, η οποία κρατάει όμως μια ποιητική ανάμνηση του πρωτότυπου. Οι περιπέτειες του Οδυσσέα και των συντρόφων του περιγράφονται με λεπτομέρειες, τονίζεται η λαχτάρα της επιστροφής στην πατρίδα και στο τέλος η δικαίωση με την τιμωρία των μνηστήρων.

β. **Η εικονογράφηση.** Ο Γ. Ακοκαλίδης αναπαριστά, με τη γνωστή χρωματική του άποψη, απολύτως πιστά, ό,τι περιγράφει ο Όμηρος, αλλά και κάνει χρήση μιας τεχνικής όπου οι διαχωριστικές λωρίδες ανάμεσα στις εικόνες (gutters) είναι καμπύλες! Αυτή η καινοτομία έδωσε “κίνηση” στους ήρωες και “ενέργεια” στα δρώμενα.

γ. **«Ανάγνωση αλλιώς!...»** Ένα πασίγνωστο έπος αποδεσμεύεται από τη σχολική αφήγηση ή τη φιλολογική ανάλυση και δίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να ταξιδεύει μακριά τη φαντασία του παιδιού, ενώ ταυτόχρονα να του δίνει πολύτιμες πληροφορίες τόσο για την εποχή του μυκηναϊκού πολιτισμού όσο και για την εποχή του Ομήρου (περίπου 500 χρόνια αργότερα).

Διασκευή και απομίμηση

Η θεματολογία που μας κληροδότησε ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός δίνει άπειρες ευκαιρίες διαχείρισής του. Μεγάλες οι προσκλήσεις, και ειλικρινά απορώ γιατί δεν αξιοποίησαν επαρκώς αυτό το υλικό οι Έλληνες δημιουργοί, παντός είδους και τέχνης, σε αντίθεση με τους ξένους, οι οποίοι και το χρησιμοποίησαν αλλά και το παραποίησαν και το κακοποίησαν πολλές φορές. Έχουμε άξιους και ταλαντούχους δημιουργούς κόμικς, οι περισσότεροι όμως, επηρεασμένοι από τα ξενόφερτα πρότυπα, προτίμησαν να μιμηθούν αυτά (σε θέματα και τεχνοτροπία) και να κατασκευάσουν κακέκτυπες αντιγραφές, από το να καταπιαστούν με τα τόσο ενδιαφέροντα θέματα των μύθων ή του αρχαίου δράματος, για παράδειγμα (που έχουν και παγκόσμιο ενδιαφέρον), αναδεικνύοντάς τα, αξιοποιώντας το φως και τα χρώματα της Μεσογείου. Εκτός αν όλοι αυτοί δέχονται τη διασκευή ως υποδεέστερη της απομίμησης.»

Τι είναι όμως ακριβώς η διασκευή, μια που το φέρε η κουβέντα;

«Είναι ένα αυτοτελές και αυτόνομο έργο. Είναι μια εξαρχής διαδικασία ανάπλασης. Κάθε έργο έχει μορφή και περιεχόμενο. Ο διασκευαστής αλλάζει τη μορφή, δεν θίγει το περιεχόμενο!

Στην περίπτωσή μας, επιστρατεύσαμε μια μορφή τέχνης (την εικονογραφήγηση), για να περάσουμε στο κοινό μια άλλη μορφή τέχνης (το αρχαίο δράμα ή έπος), προσπαθώντας να διευρύνουμε τα όρια της εμβέλειας της δεύτερης.

Το πέρασμα όμως ενός έργου από μια μορφή τέχνης σε μιαν άλλη, επιβάλλει ξαναπλάσιμο του έργου, μια και οι κανόνες γραφής των δύο αυτών μορφών είναι διαφορετικοί.

Έτσι, ο διασκευαστής υποχρεώνεται να διασπάσει το περιεχόμενο του πρωτότυπου έργου στα επιμέρους συστατικά του —μικρές, πολύτιμες ψηφίδες— και να το ανασυνθέσει με βάση τους κανόνες που επιβάλλλει η καινούρια μορφή, χρησιμοποιώντας τις ίδιες ψηφίδες, ή κάποιες απ’ αυτές ή, ενδεχομένως, αν οι ανάγκες το επιβάλλουν, προσθέτοντας και άλλες απαραίτητες για την πληρότητα του ψηφιδωτού της ανασύνθεσης.

Παρότι φαίνεται διεθνώς μια πτώση στην κόμικς παραγωγή, και ιδιαίτερα στην Ελλάδα της κρίσης μια πτώση γενικά στη βιβλιοπαραγωγή, πιστεύω ότι γρήγορα θα περάσουν οι δύσκολες μέρες και τα κόμικς θα καταλάβουν πάλι τη θέση που τους αξίζει.

Γιατί με τα κόμικς ταξιδεύεις, γιατί με τα κόμικς ονειρεύεσαι, γιατί με τα κόμικς ομορφαίνει η ζωή σου.»

Το σχέδιο ... εναντίον του σεναρίου!

Το μετέωρο και δημιουργικό βήμα του Γιώργου Ακοκαλίδη ανάμεσα στη γελοιογραφία και τα κόμικς.

Ο Ακοκαλίδης θεωρεί τη δουλειά του με τα κόμικς κάτι σαν γόνιμη περιπέτεια. Δούλεψε πολύ και συχνά, μεταξύ σοβαρού και αστείου, έλεγε: «Τάσο, αν εσένα σε ξεκουράζει το σενάριο, εμένα με κουράζει το πολύ σχέδιο»!

«Μα αυτή είναι η δουλειά του κομίστα» απαντούσε ο Τ. Αποστολίδης. «Και ποιος σου είπε ότι εγώ είμαι κομίστας» του έλεγα. «Εγώ είμαι γελοιογράφος.»

«Αυτά τα καρέ που επαναλαμβάνονται, οι φάτσες που σχεδιάζονται δεκάδες φορές, τα αντικείμενα στους χώρους, οι λεπτομέρειες στα αξεσουάρ που φορούν οι ήρωες, τα σπίτια, οι ναοί, τα εφέ είναι μεγάλο βάσανο».

Ο Γιώργος Ακοκαλίδης κάνει μια αναδρομή και περιγράφει τη συνεργασία του με τον Τάσο Αποστολίδη:

«Εκεί που υπήρξε διαφωνία είναι ο τρόπος διαφήμισης του έργου. Εκείνα τα χρόνια δεν υπήρχε το διαδίκτυο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης· ο κόσμος διάβαζε εφημερίδες, άκουγε ραδιόφωνο και έβλεπε τηλεοπτικές εκπομπές πολύ περισσότερο απ' όσο σήμερα.

Ο Αποστολίδης είναι συνεργάσιμος άνθρωπος και μπορεί με ευκολία να βάζει τα πράγματα σε τάξη. Τα πήγαμε καλά όλα αυτά τα χρόνια και δεν θυμάμαι να είχαμε ποτέ σοβαρές διαφορές για τον τρόπο που θα προχωρήσουμε στην ολοκλήρωση κάποιου βιβλίου από τα **17** που εκδόθηκαν μέχρι σήμερα. Το πρόβλημα υπήρξε μόνο στην υποστήριξη των εκδόσεων. Εγώ αντιδρούσα αρκετές φορές στις επαναλαμβανόμενες παρουσιάσεις των βιβλίων μέσα από εκδηλώσεις, τηλεοράσεις, ραδιόφωνα κτλ., γιατί πάντα πίστευα ότι το είδος που παράγουμε πρέπει να υποστηρίζεται από την ίδια την ποιότητά του όταν θα βγει στα βιβλιοπωλεία, και πως το καλύτερο είναι να μιλήσουν άλλοι για την αξία του.»

«Δεν είναι υποχρεωμένος ο δημιουργός να είναι και καλός διαφημιστής του έργου του. Στο κάτω κάτω, δεν είμαστε ηθοποιοί για να ενδιαφέρει τον κόσμο η φάτσα μας. Τα βιβλία μας πρέπει να τους ενδιαφέρουν». "Το απαιτούν οι νέες συνθήκες της αγοράς" έλεγε ο Τάσος. "Όλοι το κάνουν." Έτσι, με κατάφερνε και δεχόμουν συνήθως να τον ακολουθήσω, αν και δεν ήταν λίγες φορές που αναγκαζόταν να πάει μόνος του. Έτσι, μου βγήκε και το όνομα του "ιδιόρρυθμου", του "παράξενου" και, στην καλύτερη περίπτωση, του "σεμνού" — που κανένα βέβαια απ' αυτά δεν παραδέχομαι.

»Ο Αποστολίδης είναι φαινόμενο οργανωτικότητας, εργασιομανίας και "τέρας" αντοχής. Κά-





νει τόσα πράγματα συγχρόνως που ζαλίζεσαι μόνο που τα απαριθμείς. Το αστείο δε είναι ότι ενώ ζορίζεται με όλον αυτόν τον φόρτο εργασίας που πέφτει στις πλάτες του και τις ευθύνες που έχει, λόγω τις θέσης του, στην Αμερικάνικη Γεωργική Σχολή, κάθε φορά που τον βλέπω, έχει αναλάβει τις διπλάσιες ευθύνες από πριν, χωρίς να υπολογίσω και όλα τα άλλα βάρη της καθημερινότητας. Και όταν τον ρωτάω "πως βρίσκεις τη διάθεση και το κουράγιο να γράφεις και σενάρια;", λέει ότι αυτό το κάνει για να ξεκουράζεται. Τα σενάρια βέβαια είναι το λιγότερο που κάνει στη συνεργασία μας. Διότι, από εκεί και πέρα, ασχολείται με τα πάντα γύρω από την έκδοση. Επαφές με τον εκδότη, δημόσιες σχέσεις, ομιλίες, προγραμματισμό εκδηλώσεων, ταξίδια για επαφές στην Αθήνα και όχι μόνον, "τα πάντα όλα", που λέει και ο Αλέφαντος.»

Από την άλλη πλευρά, ο Γ. Ακοκαλίδης, για να "πατσίσουν", έχει να αντιπαρατάξει άπειρες μέρες, νύχτες, μήνες και χρόνια που πέρασε πάνω σε σχεδιαστήρια με στοίβες από σελίδες που περίμεναν από κάτασπρες να γεμίσουν σχέδια και χρώματα.

«Δουλειά που, όπως λέει ο ίδιος, «ξεκινάει με χαρές και πανηγύρια αλλά στην πορεία της σε εξουθενώνει λόγω του όγκου της».

«Η γελοιογραφία έχει το χάρισμα να λειτουργεί σαν ενέργεια που αποδεσμεύεται με έκρηξη, λόγω της συμπύκνωσης πολλών εντυπώσεων και ερεθισμάτων που συμπιέζονται μέσα σου, και έτσι μεταδίδει αποτελεσματικά τη συγκίνηση του δημιουργού στον αναγνώστη. Αυτό που μου αρέσει είναι να στύβω το μυαλό του πώς θα πετύχει την πυροδότηση αυτής της έκρηξης. Μιλάω βέβαια για μένα. Γιατί υπάρχουν σκιτσογράφοι κομίστες που, βλέποντας τα έργα τους, καταλαβαίνεις στα σίγουρα ότι όχι μόνο δεν κουράζονται αλλά εκστασιάζονται, απογειώνονται όταν τα σχεδιάζουν!». «Και πώς ολοκλήρωσες τόσα έργα, βρε Γιώργο;» απαντούσε ο Αποστολίδης".

Πώς τα ολοκλήρωνε; Έκανε υπέρβαση. Πολλές δυνάμεις κρύβει μέσα του ο άνθρωπος και δεν το ξέρει. Έτσι, υπέρβαση στην υπέρβαση, σε 6 χρόνια ολοκληρώθηκαν 11 κωμωδίες του Αριστοφάνη.

«Του τη "φύλαγα" όμως του Αποστολίδη. Έκανα 22 χρόνια να συμπράξω πάλι μαζί του. Παρόλο που οι κωμωδίες πήγαν πολύ καλά για τα ελληνικά δεδομένα (μικρός πληθυσμός, μικρό αναγνωστικό κοινό, γλώσσα που μιλιέται μόνο εδώ). Το 2009 μάλιστα, που αποφασίσαμε

—και με την παρότρυνση του εκδότη μας— να σχεδιάσουμε την ***Οδύσσεια***, όχι μόνο δεν "γκρίνιαξα", για τους γνωστούς λόγους, αλλά πρωτοστάτησα στην απόφαση, αφήνοντας άναυδο τον Τάσο Αποστολίδη, ο οποίος βέβαια, όλα αυτά τα χρόνια, αντί να καθίσει στα αυγά του και να πάρει μία ανάσα, αράδιασε μερικά ακόμα κόμικς με διάφορους σκιτσογράφους.

»Τα 6 τεύχη της ***Οδύσσειας*** έγιναν σε διάστημα 4 χρόνων περίπου και ήταν μια εμπειρία για μένα, διότι αποφάσισα να μη σχεδιάσω με γελοιογραφικό σχέδιο αλλά με "κάτι σαν ρεαλιστικό", με ελάχιστη γελοιογραφική απόκλιση, που δεν μπορούσα μάλλον να αποφύγω μετά από τόσα χρόνια θητείας στη γελοιογραφία. Σ' αυτό βέβαια με βοήθησε και η καλή σχέση που είχα με το ελεύθερο σχέδιο από μικρός αλλά και από την άσκηση στη σχολή Δοξιάδη, όπου σπούδασα γραφικές τέχνες τότε που όλα σχεδιάζονταν με το χέρι, περίπου μία εικοσαετία πριν από την εμφάνιση των υπολογιστών στην Ελλάδα.

»Στο διάστημα ανάμεσα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη και την ***Οδύσσεια***, βρήκα ευκαιρία να εικονογραφήσω τον ***Πουρό ήρωα***, μία "παρωδία" σε μορφή συνέχειας του ***Μικρού ήρωα*** (1992-1994), του Κρίτωνα Σαλπιγκτή, έκδοση που απέκτησε φανατικούς φίλους αλλά και αρκετούς πολέμιους, που δεν ανέχτηκαν τη "βεβήλωση" —όπως θεώρησαν— του ινδάλματος των παιδικών τους χρόνων. Πιστεύω πως το βιβλίο αυτό παρεξηγήθηκε.

Η ευρηματικότητα και το χιούμορ του επισκιάστηκαν από τον στείρο φανατισμό ορισμένων. Το 2002 κυκλοφόρησε άλλη μια σειρά με κωμωδίες του Αριστοφάνη, σε κείμενα του φιλολόγου-δημοσιογράφου Γιάννη Κοτσιφού, με εικονογράφηση δική μου, μία ενδιαφέρουσα και καλόγουστη έκδοση, που άρεσε αλλά δεν άντεξε στον ανταγωνισμό με την ομότιτλη σειρά των κωμωδιών σε κόμικς, που άλλωστε είχε συμπληρώσει ήδη 15 χρόνια ζωής.

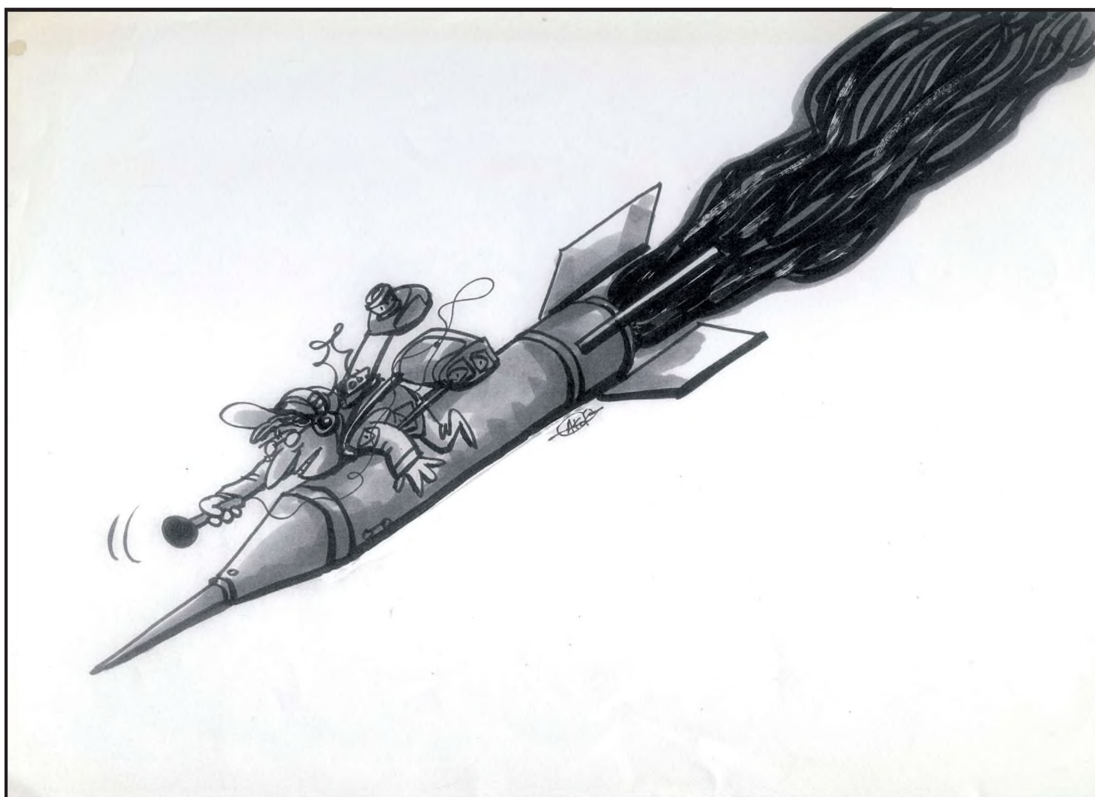
»Εμείς το θέμα των κόμικς το είδαμε επαγγελματικά. Γι' αυτό και προτιμήσαμε τα κλασικά έργα, που είναι και σημαντικά και διαχρονικά, με πολύ περισσότερες πιθανότητες να διαβαστούν από πολλές γενιές αναγνωστών και να αντέξουν στον χρόνο και να αμειφθούμε και εμείς για τους κόπους μας, κάτι που σε ικανοποιητικό βαθμό το καταφέραμε.»

Η ιδέα της διακωμώδησης

Βέβαια, Ακοκαλίδης χωρίς γελοιογραφία δεν υπάρχει. Το διαχρονικό, διακριτό και αναγνωρισμένο πλέον από τους ειδήμονες σχέδιό του, η πικρή του και αυτοσαρκαστική, εικονοκλαστική πένα είναι πια σήμα κατατεθέν για την πόλη. Ίσως θα ήταν και για τη χώρα αν...

«Από τα χρόνια του δημοτικού άρχισα να αισθάνομαι ότι είχα μια κλίση στο σχέδιο. Στην έκτη γυμνασίου ζωγράφισα μια παράσταση με γελοιογραφίες των καθηγητών που κυκλοφόρησε χέρι χέρι σ' όλο το σχολείο. Παρασυρόμενος από τη μόδα της εποχής, που ήταν η Αρχιτεκτονική Σχολή, και παρόλο που 'έσκισα' στα σχέδια, πήρα 3 στη Χημεία και απέτυχα να περάσω. Την ίδια εποχή, αν και ΠΑΟΚτζής, πήγα στον «Ηρακλή», όπου είχα ευκολότερη πρόσβαση, και πρόλαβα να παίξω μερικά παιγνίδια με την εφηβική ομάδα πριν φύγω για σπουδές στην Αθήνα. Τότε με απασχόλησε αρκετά η ιδέα να γίνω ποδοσφαιριστής αλλά δεν τόλμησα ούτε για αστείο να το πω στους γονείς μου. Πέρασα στη Σχολή Καλών Τεχνών αλλά προτίμησα τη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και έγινα γραφίστας. Πήγα και στον στρατό και γύρισα στη Θεσσαλονίκη. Άνοιξα γραφείο με αρκετές προοπτικές (τότε οι γραφίστες στην πόλη ήταν μετρημένοι στα δάχτυλα) αλλά το μυαλό μου ήταν στους σκιτσογράφους της εποχής.

»Έχοντας έντονες υπαρξιακές ανησυχίες, έβρισκα ενδιαφέρουσα την ιδέα της διακωμώδησης, που βοηθούσε στην απομυθοποίηση και από εκεί στην επίγνωση της σχετικότητας των πραγμάτων, κάτι που με βόλεψε να το επικαλούμαι στα 25 χρόνια μου, επειδή μου άρεσαν οι ακραίες θέσεις και οι φανατισμοί. Η γελοιογραφία λοιπόν ήταν ένα σπουδαίο μέσο για όλα αυτά και η εφημερίδα ***Θεσσαλονίκη*** το καλύτερο βήμα, για τα δεδομένα της εποχής. Και επειδή είχαμε ακόμα δικτατορία (1972) και λογοκρισία, η καλύτερη λύση ήταν ο χώρος της αθλητικής δημοσιογραφίας. Ευτυχώς σ' αυτό συμφώνησε και ο αείμνηστος Σταύρος Ρεπανάς, βαρύ όνομα και επικεφαλής του αθλητικού τμήματος, που με στήριξε απόλυτα στο ξεκίνημά μου, όπως και ο διευθυντής Αντώνης Κούρτης αργότερα, όταν άρχισα την πολιτική γελοιογραφία στη μεταπολίτευση.»



Το Λεκανοπέδιο

Αν ο Ακοκαλίδης πήγαινε στην Αθήνα, όπου κυρίως τη δεκαετία [ποια δεκαετία;] η ζήτηση για γελοιογράφους ποιότητας σε εφημερίδες και περιοδικά ήταν μεγάλη, ίσως θα μιλούσαμε τώρα για άλλα δεδομένα στην πορεία του. Ο ίδιος δεν αποφεύγει να το σχολιάσει:

«Τα επόμενα 40 χρόνια, με αρκετές διακοπές βέβαια, συνεργάστηκα με αρκετές εφημερίδες και άλλα έντυπα, έζησα όλα τα καλά και τα στραβά του επαγγέλματος, γνώρισα αρκετές χαρές και επιτυχίες αλλά και απογοητεύσεις, αναγνωρίστηκα αλλά και αδικήθηκα, γι' αυτό και τα αισθήματά μου για την πορεία αυτή είναι ανάμεικτα. Ένα από τα απωθημένα βέβαια, όχι μόνο δικό μου αλλά και πολλών συναδέλφων που εργάστηκαν στον Τύπο της Θεσσαλονίκης, ήταν το Λεκανοπέδιο! Αρκετοί από μας μετανιώσαμε πικρά που είχαμε την ατυχή έμπνευση να μην κατηφορίσουμε εγκαίρως στην Αθήνα. Στη δεκαετία του '80 αλλά και του '90, παρακολουθούσαμε αμήχανοι τις εκτοξεύσεις των αμοιβών των συναδέλφων των αθηναϊκών εντύπων και της τηλεόρασης πέντε και δέκα φορές πάνω από τις δικές μας.

»Μια μέρα, μου τηλεφώνησε ο Γιάννης Ιωάννου, ο σκιτσογράφος, για να του στείλω 6 πρωτότυπες σελίδες από τον *Αριστοφάνη* για μια ευρωπαϊκή έκθεση κόμικς στις Βρυξέλλες. Την Ελλάδα θα εκπροσωπούσαμε ο Καλαϊτζής, ο Αρκάς, ο Ιωάννου και εγώ. Του τις στέλνω και μου λέει: "Μπήκε ένα θέμα από τον Καλαϊτζή, να ασφαλιστούν με κάποιο ποσό οι σελίδες που θα στείλουμε, σαν αποζημίωση σε περίπτωση απώλειας. Και προτείνει για κάθε πρωτότυπη σελίδα (είπε ένα ποσό που, πολλαπλασιαζόμενο επί 6, ήταν περίπου δύο μισθοί δικοί μου). Συμφωνείς κι εσύ γι αυτήν την αποζημίωση;" Του λέω κι εγώ: "Συμφωνώ. Αρκεί, βρε παιδιά, να βρείτε τον τρόπο να απωλεσθούν οι σελίδες".

Για τέτοιες δυσαναλογίες μιλάμε. Με τον καιρό βέβαια συνήθισα και εγώ στη μετριότητα της επαρχίας, χαμήλωσα τον πήχη και αρκέστηκα στα λίγα. Είχα και κάποιες σύντομες παροδικές συνεργασίες με έντυπα αθηναϊκά (*Ελεύθερη Γνώμη, Ποντίκι, Sportime* κ.ά.).

Και βέβαια, αρκετή αναγνώριση από τα κόμικς που κυκλοφορούσαν από χρόνια σ' όλη την Ελλάδα. Χρήματα δεν μπόρεσα ή δεν ήξερα να βγάλω, και τώρα που βγήκα στην σύνταξη παλεύω να πληρώσω να χαράτσια και ό,τι άλλο σατανικό έχει επινοήσει η μνημονιακή καταιγίδα. Ελπίζω το ένστικτο της αυτοσυντήρησης να μου δώσει ιδέες αξιοπρεπούς επιβίωσης από εδώ και πέρα, χωρίς να αποκλείω βέβαια οποιαδήποτε θετική εξέλιξη που μπορεί να προκύψει εκεί που δεν το περιμένουμε. Σ' αυτή τη χώρα όλα μπορούν να συμβούν.» ■

του **ΑΝΔΡΕΑ ΓΙΑΚΟΥΜΑΚΑΤΟΥ**
Καθηγητή ιστορίας, κριτικής ανάλυσης και θεωρίας της αρχιτεκτονικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας

Η Θεσσαλονίκη από απόσταση*

Οικονομία και πολιτισμός και σε μια μελλοντική Θεσσαλονίκη

Οι διαδρομές του εκσυγχρονισμού στη Θεσσαλονίκη διασταυρώθηκαν με τον χώρο της τέχνης. Σε μια προσπάθεια σχεδόν εξορκισμού, η τέχνη, στη μεταπολεμική περίοδο, κλήθηκε συχνά να αποτελέσει το κύριο όπλο κατά του —εσωτερικού— σκιάχτρου των συντηρητικών αντιλήψεων, αλλά και κατά της ιδέας που ερχόταν απέξω για την πόλη ως μια περιφερειακή πραγματικότητα, για την οποία αρκούσε μόνο η υποκριτική φιλοφρόνηση της «συμπρωτεύουσας». Η τέχνη λοιπόν υπήρξε σημαία της εκσυγχρονιστικής ώθησης και της φυγής προς τα εμπρός· δεν είναι τυχαίο ότι το σπουδαιότερο εργαλείο πολιτισμικού και κοινωνικού εκσυγχρονισμού στη Θεσσαλονίκη ονομάστηκε απλά και απευθείας «Τέχνη»: από την ίδρυσή της, το 1951. η ομάδα της «Τέχνης» αποτέλεσε το κυριότερο μέσο προοδευτικής χειραφέτησης της πόλης, καθώς πλαισιωνόταν από κορυφαίους Θεσσαλονικείς διανοουμένους με πανελλήνια ακτινοβολία αλλά και με ιδιαίτερη αποτελεσματικότητα σε ό,τι αφορά την υλοποίηση στόχων και προσδοκιών.

Ο χώρος της τέχνης λοιπόν επρόκειτο, ήδη στη δεκαετία του 1960, να αποτελέσει τον καταλύτη των ιδεολογικών εντάσεων που στο βάθος εκκινούσαν από αντιθετικές πολιτικές θέσεις στην πόλη (με την ευκαιρία, είναι αξιοσημείωτος ο μονολεκτικός προσδιορισμός «πόλη» των ντόπιων για τη Θεσσαλονίκη τους, κάτι που δεν συναντά κανείς αλλού και που αποτελεί ενδεικτικό του ιδιαίτερου χαρακτήρα ιστορικότητας και αστικότητας της πρωτεύουσας της Μακεδονίας). Είναι, στο σημείο αυτό, παραδειγματική και διδακτική η ιστορία του «γλυπτού του Ζογγολόπουλου», του έργου που ο φημισμένος Έλληνας καλλιτέχνης τοποθετούσε το 1966 στη Πύλη Σιντριβανιού μετά από παραγγελία της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης. Η διοίκησή της, και προσωπικά ο πρόεδρός της Ι. Βελλίδης, επιδίωκε την πλαισίωση του "εκμοντερνισμού" της ελληνικής οικονομίας με ανάλογου πνεύματος χειρονομίες που είχαν να κάνουν με την τέχνη, και εδώ οφείλεται η πρόσκληση προς τον Αθηναίο γλύπτη για ένα έργο στη βόρεια πύλη της Έκθεσης. Η Έκθεση δεν πρέπει να είναι στατική και προσκολλημένη στην παράδοση αλλά δυναμική και συνεχώς εξελισσόμενη, έλεγε

* Το περιοδικό θα φιλοξενήσει σειρά άρθρων από πρόσωπα που έζησαν στη Θεσσαλονίκη αλλά σήμερα δραστηριοποιούνται μακριά από την πόλη μας.



Άποψη της Θεσσαλονίκης, 2011

ο Βελλίδης: επρόκειτο για μηνύματα με παράλληλους αποδέκτες, ξεκινώντας από την πιο προοδευτική αστική κοινωνία της Θεσσαλονίκης αλλά, όπως αποδείχτηκε, απαράδεκτα για ορισμένους άλλους κύκλους της πόλης.

Είναι γνωστός ο θόρυβος που ακολούθησε τα εγκαίνια του, 17 μέτρων, αφηρημένου γλυπτού. Ενός έργου ακατανόητου, αφηρημένου, συμβολικού, που δεν αναπαριστούσε κάτι αναγνωρίσιμο, που «ήταν έξω από την ορθόδοξη γραμμή της τέχνης», που δεν ήταν έστω κάπως βυζαντινό αλλά που εντούτοις είχε κοστίσει τότε ένα εκατομμύριο δραχμές. Γι' αυτό και η Ένωση Ζωγράφων και Γλυπτών Βόρειας Ελλάδας «Πολύγνωτος Παιώνιος» και ο πρόεδρός της Δ. Αγραφιώτης δεν έχασαν χρόνο και, μαζί με πύρινα άρθρα και δηλώσεις στον Τύπο, αποφάσισαν να κινηθούν δικαστικά: απευθύνθηκαν στους υπουργούς Παιδείας, Προεδρίας και Βόρειας Ελλάδας της εποχής, τον Νομάρχη Θεσσαλονίκης, τον εισαγγελέα πλημμελειοδικών και το συμβούλιο της ΔΕΘ, ζητώντας «ποινικήν επί ανευλαβεία δίωξιν του καθηγητού κ. Καραντινού ο οποίος το εχαρακτήρισε [το γλυπτό] ως "το δεύτερον μεγάλο και αξιόλογον μνημείο στην Ελλάδα" μετά το στηθέν εις το Σούλι έργον του αυτού κατασκευαστού» (εννοείται του Ζογγολόπουλου).

Τη υπεράσπιση του γλύπτη και του έργου του ανέλαβαν, διόλου τυχαία, οι άνθρωποι γύρω από την «Τέχνη», ο Χρήστου, ο Ανδρόνικος, ο Φατούρος και φυσικά ο Καραντινός, που ήταν άλλωστε και αναγνωρισμένου κύρους πανεπιστημιακοί του Αριστοτελείου. Το γλυπτό του Ζογγολόπουλου προκάλεσε στη Θεσσαλονίκη ό,τι και ο Πύργος του Άιφελ στο Παρίσι στα τέλη του 19ου αιώνα: θυελλώδεις αντιδράσεις για μια ριζοσπαστική και προφητική παρέμβαση στον χώρο της πόλης που σήμερα θεωρείται φυσιολογική και ταυτισμένη με τη νεότερη αστική της ταυτότητα. Είναι αλήθεια ότι το έργο του Ζογγολόπουλου ήταν μάλλον το πρώτο αφηρημένο δημόσιο γλυπτό στον ελληνικό χώρο, ενώ οι θέσεις του «Πολύγνωτου Παιώνιου» είχαν βρει αναπάντεχους υποστηρικτές και εκτός πόλης, σε συντηρητικούς, π.χ., καλλιτέχνες όπως ο Α. Γεωργιάδης, πρόεδρος του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος και καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα. Η σύγκρουση ωστόσο εκσυγχρονισμού και συντηρητισμού (όχι μόνο καλλιτεχνικού αλλά και πολιτικού) έβρισκε στη μικρή κοινωνία της Θεσσαλονίκης μια οξεία και βίαιη σύνθεση, που πήγαινε πέρα από το, θεμιτό κατά τα άλλα, δικαίωμα στη διαφωνία και τη συζήτηση για τον χαρακτήρα της δημόσιας σύγχρονης τέχνης.

Οι αντιδράσεις για νέα έργα τέχνης και αρχιτεκτονικής στην πόλη επαναλήφθηκαν μεταγενέστερα, χωρίς ωστόσο την ίδια ένταση. "Απορίες", για παράδειγμα, εκφράστηκαν για το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και την έλλειψη στην αρχιτεκτονική του ενός «βυζαντινού χαρακτήρα» ή, αργότερα, για τις παρεμβάσεις στη Νέα Παραλία της Θεσσαλονίκης. Εδώ όμως διαπιστώνεται ένα άλλο φαινόμενο: η ικανότητα επιρροής της κριτικής όταν έρχεται από έξω και δημοσιοποιείται σε έγκυρα, ας πούμε, έντυπα και εφημερίδες, καταρχήν της Αθήνας. Αυτή η κριτική που έρχεται από μακριά, ιδίως όταν επιβραβεύει και αναδεικνύει τις αρχιτεκτονικές αρετές ενός έργου, επηρεάζει, κατά κανόνα, θετικά την κοινή γνώμη της πόλης και είναι σε θέση να επιβάλει απόψεις διαφορετικές από τους ψιθύρους ή τα συχνά δηκτικά, αλλά χωρίς ιδιαίτερη αποτελεσματικότητα, σχόλια στον χώρο της πόλης. Τούτο είναι ένα φαινόμενο ενδεικτικό της προβληματικής αυτονομίας και αυτοδυναμίας αυτού που μπορεί να αποκληθεί γενικότερα περιβάλλον των διανοουμένων σήμερα στη Θεσσαλονίκη, η οποία περιχαρακώνεται έτσι σε συνθήκες πολιτισμικής επαρχίας. Το τελευταίο φυσικά επιδεινώνεται και από αντικειμενικά γεγονότα, όπως, για παράδειγμα, το κλείσιμο βιβλιοπωλείων και η πραγματική αδυναμία ανεύρεσης στην πόλη ακόμα και εκδόσεων που μόλις έχουν εμφανιστεί στους αθηναϊκούς πάγκους.



Κ. Τσιγαρίδα, Α. Σκουβάκλης, Ν. Καλογήρου, πλατεία Λευκού Πύργου, 1996-2006

Στην πόλη όμως αναπτύχθηκαν αδικαιολόγητα και αμετροεπή κριτικά αντανακλαστικά και απέναντι σε έργα όπως η κομψή νέα πλατεία του Λευκού Πύργου, πράγμα που δεν συνέβη, ας πούμε, όσον αφορά τη χωροθέτηση και τον αρχιτεκτονικό χαρακτήρα του Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης, την καταστροφή -«εκσυγχρονισμός» αποκλήθηκε- του Αρχαιολογικού Μουσείου της πόλης ή την κατεδάφιση (με την υπόσχεση της ακριβούς ανακατασκευής) του Βασιλικού Θεάτρου και τη "μεγεθυσμένη" (από κάθε άποψη, καταρχάς οικονομική) ανέγερση του νέου κτιρίου που ορθώνεται εκτός κλίμακας στον χώρο του Λευκού Πύργου και που συνεχίζει να ονομάζεται Βασιλικό, χωρίς να έχει πλέον την παραμικρή σχέση με το θέατρο του Δοξιάδη.

Παρ' όλα αυτά, στη Θεσσαλονίκη παρουσιάζεται σήμερα το φαινόμενο συγκέντρωσης, σε σχετικά μικρή έκταση, σειράς αξιόλογων έως και εξαιρετικών δημόσιων κτιρίων και αρχιτεκτονικών παρεμβάσεων, ένα είδος σύγχρονου αρχιτεκτονικού αποθέματος που δεν συναντάται σε καμιά άλλη ελληνική πόλη, ούτε βεβαίως στην Αθήνα. Τούτο είναι ένα ενδιαφέρον παράδοξο αλλά ενδεικτικό των πραγματικών δυνατοτήτων της πόλης. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική της μοιράζεται το γενικότερο φαινόμενο της πολιτισμικής συνθήκης στη Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο μιας ιδιότυπης κοινωνικής ανθρωπογεωγραφίας: μικρές κοσμοπολίτικες και ενημερωμένες ελίτ, που θα μπορούσαν να ζουν σε οποιοδήποτε διεθνές μητροπολιτικό κέντρο, δραστηριοποιούνται στο εσωτερικό ενός ευρύτατου κοινωνικού μορφώματος που συντηρείται σε μια κατάσταση επαρχιωτισμού και περιθωριοποίησης. Συνεπτυγμένες ομάδες με όραμα και αντίληψη για μια διαφορετική προοπτική, χωνεμένες σε ένα «βαλκανικής ιδιοσυστασίας» περίγραμμα νοοτροπιών και ιδέας για τον κόσμο· ολιγάριθμοι φορείς και φιλόδοξες πρωτοβουλίες, σε ένα πλαίσιο



Η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης στη δεκαετία του 1960



Άποψη από τον Λευκό Πύργο προς το Ντεπό. Διακρίνεται σε πρώτο πλάνο το Βασιλικό Θέατρο των Κ. Δοξιάδη και Α. Σκέπερς, 1940



Η κοίλη και η κυρτή εκδοχή του Λευκού Πύργου απέναντί του: η εξαιρετική Λέσχη Αξιωματικών του Π. Μυλωνά, 1953, και η Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών του Β. Κασσάνδρα, 1959

άγνοιας και αδιαφορίας. Η πόλωση αυτή συντηρεί την πόλη σε μια συνθήκη στάσης, αν δεν τροφοδοτεί την οπισθοχώρηση, ενώ οι δύο αυτές ισχυρές καταστάσεις κάνουν ακόμη πιο εμφανείς τις ανισότητες και το αδιέξοδο, ακόμη πιο δυσδιάκριτη την προοπτική γεφύρωσης, δηλαδή μιας γενικότερης αστικής και πολιτισμικής εξισορρόπησης των άκρων, επομένως μιας συνολικής προόδου της πόλης.

Το παράδειγμα των μουσείων είναι ενδεικτικό: λίγοι και λίγες μουζαχεντίν του πολιτισμού, σε άδειους χώρους, δίχως χρήματα, αναζητώντας την «ιδανική πόλη», που όμως σπάνια ανακαλεί την ύπαρξή τους· μαζί τους και άλλες πρωτοβουλίες, μινιμαλιστικές, ευφάνταστες και ευρηματικές, με λίγο —μοιραία— κοινό, με περιορισμένη ανταπόκριση σε μια έμμονη, πεισματική και αέναη προσπάθεια μετατροπής του ασχημόπαπου σε κύκνο, δημιουργίας της ελάχιστης κρίσιμης μάζας που να αποτελέσει την εκκίνηση για μια μεταμόρφωση των κοινωνικο-πολιτισμικών συντεταγμένων. Οι ολιγάριθμες αλλά τόσο ζωτικές δυνάμεις της πόλης απορροφώνται σε ένα άνισα ισχυρότερο μάγμα συντηρητισμού και αδράνειας, φαινόμενο άλλωστε ευρύτερο στην ελληνική κοινωνία. Το πνεύμα της Θεσσαλονίκης fin de siècle του τέλους του 19ου αιώνα —το οποίο έπειτα σήκωσε τα χέρια ψηλά σε μια διαδικασία «ομοιογενοποίησης» με το νότιο μεγάλο κέντρο η οποία διαρκεί εδώ και 100 χρόνια— υπάρχει όμως στο βάθος: η Θεσσαλονίκη, στο πείσμα των καιρών και των κάθε λογής διοικούντων, παραμένει σημείο αναφοράς για την ευρύτερη βαλκανική ενδοχώρα, καθώς όλα τα συστατικά στοιχεία, το Βυζάντιο, η Ανατολή και ο πόθος για τη Δύση, συντηρούν ακόμη ένα ελκυστικό και ενίοτε “εξωτικό”, για τα πρότυπα της Μεσευρώπης, μίγμα με ανεπαίσθητα νοσταλγική και ηδονική γεύση, και γι' αυτό ακόμη γοητευτικό.

Εντούτοις, είναι ακατανόητη και αποτελεί μάλλον βολική δικαιολογία η καταγγελία του “ιμπεριαλιστικού” ρόλου της πρωτεύουσας, που καταπιέζει και καταβροχθίζει τις δρώσες και δημιουργικές δυνάμεις της περιφέρειας, αρχίζοντας από τη Θεσσαλονίκη. Αυτή η αντίληψη, που εμφανίζεται εδώ περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη ελληνική πόλη, αποτελεί πρόφαση τού, κατά τα άλλα ανεπαρκούς, πολιτικού προσωπικού απέναντι στην υποχρέωσή του να διαμορφώσει ένα όραμα για την πόλη και να μεθοδεύσει αποτελεσματικούς τρόπους υλοποίησής του. Άλλωστε, δεν είναι καλύτερη η Αθήνα όπου, λόγω κλίμακας, τα προβλήματα είναι πιο οξυμένα, και όπου, επίσης λόγω κλίμακας και ποσοτικής λογικής, είναι περισσότερες και ίσως λίγο πιο αποτελεσματικές οι δημιουργικές δυνάμεις, σε ένα περιβάλλον ωστόσο κρίσης και παρακμής.

Μου έκαναν πάντα εντύπωση στη Θεσσαλονίκη οι καλοντυμένες και καλοχτενισμένες κυρίες κάποιας ηλικίας που, την Κυριακή το πρωί, μετά την εκκλησία (αλλά όχι απαραίτητα), βγαίνουν στα κομψά καφέ της παραλίας για τις γιορτινές κοινωνικές συναναστροφές τους. Μια πολύ αυθεντική έκφραση της τοπικής κοινωνίας που δεν συναντά κανείς πουθενά στην πρωτεύουσα. Τι σημαίνει αυτό; Την επιβεβαίωση ενός συνεκτικού αστικού ιστού της πόλης με χαρακτήρα, ιστορικότητα και ρόλο φιλόξενου κελύφους για τις κοινωνικές ομάδες που αναγνωρίζουν εδώ τον εαυτό τους. Κυρίως όμως την πραγματική ύπαρξη μιας αστικής τάξης της τοπικής κοινωνίας, ή μιας κοινωνικής τάξης με αστικές συνήθειες και νοοτροπία. Κάτι που βλέπεις στις εκφράσεις και στον τρόπο συναναστροφής, στον τρόπο που αυτές οι ομάδες φέρουν εντός τους τη μνήμη της πόλης τους. Τούτο είναι ένα χαρακτηριστικό μοναδικό, που δεν πρέπει να χαθεί ούτε να αλλοιωθεί.

Ο Δήμαρχος της πόλης μίλησε πρόσφατα για την έλλειψη αστικής κουλτούρας στην πόλη, που συνοδεύεται επίσης από φαινόμενα νεοπλουτισμού και κοινωνικής βαρβαρότη-



Η οδός Προξένου Κορομηλά

τας. Θα αναφερθώ σε μια προσωπική εμπειρία: πολύ πρόσφατα επισκέφτηκα με πολυπληθή ομάδα φοιτητών, στο πλαίσιο εκπαιδευτικής εκδρομής στην Ιαπωνία, τα εργαστήρια της αρχαιότερης δημόσιας Σχολής Καλών Τεχνών της Ιαπωνίας, στο Τόκιο. Εκεί οι φοιτητές μας εντυπωσιάστηκαν, όχι μόνο από την οργάνωση των εργαστηρίων και την αφοσίωση των σπουδαστών στη δουλειά τους, αλλά και από το γεγονός ότι, μαζί με τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη χαρακτική κτλ., σε κάποια άλλα εργαστήρια γινόταν η εφαρμοσμένη μελέτη της παραδοσιακής επεξεργασίας και του χρωματισμού του χαρτιού, σε άλλο η μελέτη της παραδοσιακής ιαπωνικής υφαντικής στον αργαλειό, και πάει λέγοντας. Προς μεγάλη μου έκπληξη, οι φοιτητές χωρίστηκαν σε δύο ομάδες, με άλλους να επαινούν με ενθουσιασμό αυτόν τον προσανατολισμό της τοπικής Σχολής Καλών Τεχνών και άλλους να υιοθετούν το επιχείρημα ότι «οι Γιαπωνέζοι έχουν τη δική τους σπουδαία παράδοση, που εμείς δεν έχουμε». Επιχείρημα ανατριχιαστικό, που δείχνει πόσο τα δικά μας παιδιά αγνοούν πλέον την ελληνική παράδοση, από την οποία ομολογουμένως και η δική μου γενιά επιχείρησε να απαλλαγεί, προς όφελος ενός γενικού μοντερνισμού που μας έχει καταδικάσει σε διαρκή μίμηση δεύτερης κοπής.

Οι Ιάπωνες αποφάσισαν, από το 1868, να γίνουν Δυτικοί και ειδικά Ευρωπαίοι, και το πέτυχαν με μέθοδο και σύστημα, στο πλαίσιο μιας έντονα αστικής (και ταξικής) κοινωνίας, η οποία όμως δεν απομακρύνθηκε ποτέ από τις πραγματικές της ρίζες. Τούτο έγινε δυνατό επειδή ακριβώς μόνο η γνήσια αστική ιαπωνική κοινωνία μπορούσε να είναι η πραγματική εγγύηση διάσωσης της παράδοσης, διότι κατείχε κριτικά τη γνώση. Στη δική μας περίπτωση, η ελλιπής και ανολοκλήρωτη διαμόρφωση μιας αυθεντικής αστικής κοινωνίας σε διάστημα σχεδόν δύο αιώνων ελεύθερου κράτους (στο πλαίσιο της οποίας, και σε άλλες περιπτώσεις, η οικονομική ακμή παράγει κοινωνική και πολιτισμική ακμή, και κυρίως παράγει θεσμούς) οδήγησε σε μια χαοτική, και συχνά ανερμάτιστη, πορεία της ελληνικής κοινωνίας. Σε μια κοινωνία χωρίς συναίνεση, χωρίς δηλαδή κοινά αποδεκτή κοινωνική και πολιτισμική συλλογική ταυτότητα (επομένως, σε διχασμό για κοινά σημεία αναφοράς, ένα θέμα για το οποίο η πολιτική έχει μεγάλη ευθύνη), το παραδοσιακό και το δημώδες αντιπαρατέθηκαν στο σύγχρονο και το διεθνές, χωρίς πραγματική δυνατότητα αξιολογικής επεξεργασίας. Βεβαίως, η ευρωπαϊκή παράδοση ήταν επώνυμη και λόγια, η δική μας η νεότερη υπήρξε μόνο ανώνυμη και δημώδης, και αυτό είναι ένα μεγάλο ζήτημα (ένα μόνο παράδειγμα: η ευρωπαϊκή «κλασική» μουσική ανήκει και σ' εμάς, ή είναι και αυτή "εισαγόμενη" σαν τον πάλαι ποτέ αρχιτεκτονικό νεοκλασικισμό; Άλλοι λαοί, ξεκινώντας ας πούμε από εκείνους της Άπω Ανατολής, έχουν ήδη δώσει την απάντηση χωρίς προβλήματα· για εμάς το πρόβλημα παραμένει). Εν πάση περιπτώσει, η αστική κοινωνία επιδόθηκε ιστορικά στην Ευρώπη σε αυτή την επεξεργασία της πολιτισμικής κληρονομιάς, και αυτή η κοινωνία απουσίασε από την Ελλάδα. Η Εύα Πάλμερ, σύζυγος του Σικελιανού, και η παρέα της ήταν μεγαλοαστοί όταν επιχειρούσαν την υλοποίηση των Δελφικών Εορτών και την αναβίωση μιας ιδέας ελληνικότητας. Δεν μπόρεσαν όμως να διαμορφώσουν μια κρίσιμη μάζα αλλαγής. Το πρόβλημα της κρίσιμης μάζας υπήρξε πάντα καίριο στην Ελλάδα για την πολιτική και τον πολιτισμό, και σε ανάλογη κλίμακα βρίσκεται το πρόβλημα που αντιμετώπισε και αντιμετωπίζει σήμερα και η Θεσσαλονίκη.

Το φαινόμενο αυτό το βλέπουμε ανάγλυφο σε μια κοντινή μας χώρα. Αν κανείς επισκεφτεί σήμερα τα Τί-



Η αψίδα του Γαλερίου και στο βάθος η Ροτόντα



Το λιμάνι της πόλης



Άποψη του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού του Κ. Κρόκου, 1977-1993



Η είσοδος του Αρχαιολογικού Μουσείου του Π. Καραντινού, 1962, πριν τις επεμβάσεις «εκσυγχρονισμού»

ρανα, θα βρει μια πολύ ενδιαφέρουσα και δυναμική τοπική κοινωνία, που αναζητά ωστόσο τον εκσυγχρονισμό μέσω της άκριτης εισαγωγής αναγνωρίσιμων δυτικών προτύπων συμπεριφοράς όπως ο καταναλωτισμός και, στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, ο μιμητισμός δυτικότροπων εκφράσεων, όπως αυτές εμφανίζονται στα πιο μοδάτα διεθνή περιοδικά. Οι Αλβανοί επιδιώκουν να απαλείψουν κάθε ίχνος μνήμης του παρελθόντος στην πρωτεύουσά τους (παλιά κτίρια, παραδοσιακές αγορές κτλ.), ενώ συχνάζουν ανελλιπώς στις πιτσερίες της πόλης (τα λίγα παραδοσιακά εστιατόρια με τοπική κουζίνα είναι μόνο για περίεργους δυτικούς τουρίστες). Γεμίζουν αντίθετα την πόλη τους με ανώνυμους ουρανοξύστες διεθνών και διάσημων αρχιτεκτονικών γραφείων, που ποσώς ενδιαφέρονται για ζητήματα μνήμης, ένταξης, χαρακτήρα κτλ. Ποθώντας τη φυγή προς τα εμπρός (παρελθόν σημαίνει γι' αυτούς μόνο ανέχεια και καταπίεση), απαλείφουν την αυθεντικότητα της μνήμης και της ταυτότητάς τους, την οποία μάλλον μετά από πολλά χρόνια θα αναζητήσουν, όταν όλα όμως θα έχουν χαθεί. Ζουν και αυτοί το πρόβλημα μιας ατελούς αστικής κοινωνίας, με άλλα λόγια πληρώνουν και αυτοί το τίμημα της ιστορίας. Κατά κάποιο τρόπο, όπως και εμείς. Μόνο μια πραγματική αστική κοινωνία περιέχει συνειδητά την παράδοσή της και την αναγνωρίζει ως μέρος της σύγχρονης συλλογικής ταυτότητας. Η συνείδηση της ιστορικότητας σε μια εξελιγμένη κοινωνία έχει εμπεριεκτικό, αφομοιωτικό και κριτικό χαρακτήρα, δεν αποτελείται από αντιθέσεις και απορρίψεις. Έτσι αποφεύγεται και η συμπεριφορά νεοπλουτισμού και η άλλη ανίατη ασθένεια κοινωνιών μετέωρων και διχασμένων στον καθρέφτη της ταυτότητας, που είναι η αφόρητη δημαγωγία του λαϊκισμού.

Τι μπορεί να γίνει; Η Θεσσαλονίκη είναι ιστορικά ο κόμβος των Βαλκανίων, είναι σημείο αναφοράς, είναι η φυσική κοίτη μιας μεγάλης και δυναμικής περιοχής σε ραγδαία εξέλιξη. Το βλέπει κανείς και σήμερα, στον τρόπο με τον οποίο οι Βαλκάνιοι γείτονές μας προσλαμβάνουν την πόλη και συρρέουν σε αυτή με κάθε ευκαιρία (αρχίζοντας από σύντομα σαββατοκύριακα για πολιτισμικές εμπειρίες, ψώνια και διακοπές). Αυτή η πραγματικότητα πρέπει να ενθαρρυνθεί, η πόλη πρέπει να επενδύσει σ' αυτήν. Παράλληλα, η Θεσσαλονίκη πρέπει να αντιμετωπίσει τον εαυτό της με δυναμισμό και αυτοπεποίθηση ως προς την Αθήνα και να αφήσει τις δικαιολογίες. Να θεωρήσει τον εαυτό της το Μιλάνο της Ελλάδας, και να αντιμετωπίσει τη Αθήνα όπως οι Μιλανέζοι αντιμετωπίζουν τη Ρώμη, ως πόλη της γραφειοκρατίας και των άχρηστων καρεκλοκένταυρων.

Η αναγέννηση της πόλης, ακόμη και η νέα κοινωνική και αστική της ταυτότητα, θα προέλθει από τη νέα οικονομική της ακμή. Νομίζω ότι δεν υπάρχει άλλος δρόμος. Μια νέα οικονομική ακμή που να έχει ως σημείο εκκίνησης μια νέα σύμβαση, ένα είδος «Ελληνικού Συνδέσμου» όπως ο Γερμανικός Σύνδεσμος του 1907. Τι ήταν ο Γερμανικός Σύνδεσμος (Deutscher Werkbund); Μια ένωση επιχειρηματιών, βιομηχάνων και καλλιτεχνών για τη βελτίωση της συνολικής ποιότητας των βιομηχανικών προϊόντων και την ενίσχυση των γερμανικών εξαγωγών. Δεν επιχειρούμε φυσικά συγκρίσεις, αναζητούμε μια προοπτική. Στη Θεσσαλονίκη μια τέτοια προσπάθεια είναι εφικτή, περισσότερο από άλλα κέντρα — συμπεριλαμβανομένης και της πρωτεύουσας—, γιατί η πόλη έχει τη σωστή αστική και κοινωνική κλίμακα αλλά και συγκεκριμένες γεωπολιτικές δυνατότητες. Ακόμη και στη Βαρκελώνη του τέλους του 19ου αιώνα, η μεγάλη οικονομική ακμή επένδυε και αντλούσε από τη δημιουργική συνεργασία



Η διαφώτιστη εγγραφή «Φεστιβάλ Κινηματογράφου» των Π. Νικηφορίδη και Μ. Κουόμο



Νυχτερινή άποψη του ανατολικού τμήματος της Άνω Πόλης

των πιο παραγωγικών της δυνάμεων, των επιχειρηματιών, των καλλιτεχνών και των αρχιτεκτόνων (η δουλειά του Gaudí έγινε σε αυτό το πλαίσιο).

Αν επιδιώκουμε τη δημιουργία μιας νέας και πραγματικής αστικής τάξης, δηλαδή μια νέα ακμή, στη Θεσσαλονίκη και στην Ελλάδα, τούτο θα προκύψει από την οικονομική ακμή που θα βασίζεται στη συνεργασία των πιο δημιουργικών, και με αντίληψη του κόσμου, δυνάμεων: οι αστοί στην Ευρώπη της βιομηχανικής επανάστασης ήταν εκείνη η νέα, προοδευτική και οικονομικά εύρωστη κοινωνική κατηγορία που εισήγαγε στη μοντέρνα εποχή, ενώ βρισκόταν σε αντιπαλότητα απέναντι σε άλλους συντηρητικούς —πλην ισχυρούς— πολιτικούς και οικονομικούς φορείς: τους ηγεμόνες και την Εκκλησία. Βέβαια, αυτή η μακρόχρονη διαδικασία πρέπει να υλοποιηθεί με κρίση και ωριμότητα, αλλιώς κάθε κοινωνία έχει τη μοίρα που της αξίζει. Μόνο μια εύρωστη οικονομία, δηλαδή καταρχάς η δημιουργία νέων θέσεων εργασίας σε συνθήκες κοινωνικού συμβολαίου, μπορεί να δημιουργήσει και αστούς και πολιτισμό και απαλλαγή από όποια ιδέα περιθωριοποίησης. Γιατί η τέχνη είναι εποικοδόμημα με ρόλο παρηγορητικό· η καταφυγή αποκλειστικά σε αυτήν είναι ουσιαστικά ομολογία αδυναμίας, μαρτυρεί το αδιέξοδο αλλαγής της κοινωνίας με άλλα μέσα. Τα υπόλοιπα είναι μάλλον αναπόφευκτη καλλιέργεια της ήττας και διαιώνιση της παρακμής. ■

Ο Ανδρέας Γιακουμακάτος είναι σήμερα καθηγητής ιστορίας, κριτικής ανάλυσης και θεωρίας της αρχιτεκτονικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Τα δέκα τελευταία χρόνια δίδαξε ιστορία της αρχιτεκτονικής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Οι φωτογρ. 5,7 και 12 είναι του Γ. Γερόλυμπου, από το βιβλίο του Λ. Ναρ, *Θεσσαλονίκη 1912-2012. Το μέλλον του παρελθόντος*, εκδόσεις Καπόν 2011. Η φωτ. 11 ανήκει στο αρχείο Π. Νικηφορίδη-Μ. Κουόμο. Όλες οι άλλες φωτογραφίες ανήκουν στο αρχείο του συγγραφέα

του **ΧΡΙΣΤΟΥ ΖΑΦΕΙΡΗ**
Δημοσιογράφου-Συγγραφέα

Αναξιοποίητα τα 15 σπουδαία μνημεία της Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς

Η Θεσσαλονίκη έχει το ιστορικό χάρισμα να διατηρεί ζωντανά και καλά συντηρημένα δεκαπέντε χαρακτηρισμένα μνημεία Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Unesco. Είναι μία από τις ελάχιστες ιστορικές μητροπόλεις του κόσμου που έχουν τόσο πλούσιο μνημειακό πολιτιστικό απόθεμα με παγκόσμια αναγνώριση από τους επιστήμονες της βυζαντινής αρχαιολογίας και ιστορίας. Σ' αυτά τα μνημεία συγκαταλέγεται και η επιβλητική Ροτόντα, που υπήρξε κεντρικός ναός της πόλης για τρεις μεγάλες θρησκειών του κόσμου: του αρχαίου δωδεκάθεου, του χριστιανισμού και του μωαμεθανισμού!

Τα χαρακτηρισμένα από το 1988 δεκαπέντε παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλονίκης είναι η Ροτόντα, η Αχειροποίητος, ο Άγιος Δημήτριος, η Μονή Λατόμου (Όσιος Δαβίδ), η Αγία Σοφία, η Παναγία Χαλκέων, ο Άγιος Παντελεήμων, οι Άγιοι Απόστολοι, ο Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός, η Αγία Αικατερίνη, η μικρή εκκλησία του Σωτήρος Χριστού, η Μονή Βλατάδων, ο Προφήτης Ηλίας, το βυζαντινό λουτρό στην Άνω Πόλη και τα τείχη της πόλης, στα οποία συγκαταλέγονται ο Λευκός Πύργος και ο Πύργος του Τριγωνίου.

Στο σκεπτικό χαρακτηρισμού της Unesco αναφέρεται ότι τα υπόψη μνημεία της Θεσσαλονίκης «συνιστούν μία διαχρονική τυπολογική σειρά, η οποία επηρέασε σημαντικά τον βυζαντινό κόσμο. Τα μωσαϊκά της Ροτόντας, του Αγίου Δημητρίου και του Αγίου Δαυίδ συγκαταλέγονται μεταξύ των σπουδαιότερων αριστουργημάτων της πρώιμης χριστιανικής τέχνης».

Κι όμως, αυτός ο εμβληματικός πολιτισμικός πλούτος, με τη σφραγίδα της Unesco, παραμένει σχεδόν άγνωστος στη Θεσσαλονίκη και γενικότερα στους Έλληνες, και δεν αξιοποιήθηκε ανάλογα στο επικοινωνιακό και τουριστικό δίκτυο από τους αρμόδιους φορείς της πόλης.

Τα μνημεία της Unesco της Θεσσαλονίκης περιλαμβάνονται σε τουριστικά προγράμματα προβολής ως βυζαντινά ή εκκλησιαστικά αξιοθέατα της πόλης, αλλά δεν γίνεται ιδιαίτερη μνεία για τη διεθνή διάκριση, που δίνει κύρος και αυξημένες προσδοκίες στον διεθνή πολιτιστικό περιηγητισμό. Γιατί δεν είναι απλώς μνημεία τοπικού ή εθνικού χαρακτήρα, αλλά παγκόσμιας κληρονομιάς, με πολλαπλάσια προστιθέμενη αξία.

Στις προσπάθειες που γίνονται από τους κρατικούς και τοπικούς φορείς για την προβολή του πολιτιστικού και τουριστικού προϊόντος της Θεσσαλονίκης, θα πρέπει να δοθεί προτεραιότητα στην ανάδειξη των 15 μνημείων της πόλης:

— Να γίνουν ειδικοί οδηγοί στις βασικές γλώσσες των επισκεπτών για τα μνημεία της Unesco και να σημανθούν τα μνημεία με το ειδικό σήμα του διεθνούς οργανισμού.
— Να μπουν στα εκδρομικά προγράμματα των σχολείων και της ετήσιας τουριστικής καμπάνιας για ξένους, με πλούσια ενημερωτικά φυλλάδια που θα μοιραστούν σε χώρους διακίνησης επισκεπτών.
— Να τοποθετηθούν καλαίσθητες ενημερωτικές πινακίδες μπροστά σε κάθε μνημείο.
— Τα μνημεία της UNESCO της Θεσσαλονίκης αξίζουν να ενταχθούν σε ένα πολύπτυχο τουριστικό πρόγραμμα της Κεντρικής Μακεδονίας με διεθνή απήχηση, που θα περιλαμβάνει ακόμη το Άγιον Ορος, τα Στάγιρα, το Δίον, τη Βεργίνα και την Πέλλα, δηλαδή τις μεγάλες κοιτίδες του αρχαίου ελληνικού και μακεδονικού πολιτισμού, του Αριστοτέλη και του Μεγάλου Αλεξάνδρου, του Βυζαντίου και του χριστιανισμού.

Η Θεσσαλονίκη έχει έναν πολύτιμο θησαυρό, τη διαχρονική παρουσία πρώτης γραμμής χριστιανικών μνημείων από όλες τις περιόδους της βυζαντινής αυτοκρατορίας, θησαυρό που περιμένει την αξιοποίησή του και την προβολή του, με πολλαπλά οφέλη για την πόλη. ■

Δρόμοι και άλλα μέρη της Θεσσαλονίκης

του **ΤΑΚΗ ΓΡΑΜΜΕΝΟΥ**
Επιτίμου Εφόρου Αρχαιοτήτων

Μετά που ξήλωσαν τις γραμμές των τραμ στην Εγνατία, αριστερά από την είσοδο της Νέας Στοάς, ύστερα δηλαδή από τη διασταύρωση της Εγνατίας με τη Βενιζέλου, μία αφράτη, χαμογελαστή και καλοντυμένη κυρία είχε ανοίξει ένα αρωματοπωλείο με το όνομα «Σαν Σουσί». Τα γράμματα της ταμπέλας ήτανε νέον, ροζ προς το κόκκινο. Είχε βάλει στη σειρά αυτά τα μεγάλα ανεστραμμένα μπουκάλια με τις βρυσούλες και τις μικρές μεταλλικές επιγραφές: λεβάντα, γιασεμί... Με έστελναν να γεμίζω ένα μπουκαλάκι σκούρο καφέ από σιροπάκι για τον βήχα. Δέκα δραχμές κάθε έναν-δύο μήνες. Τότε δεν ήξερα τι είναι το Σαν Σουσί. Νόμιζα ότι θα ήταν κάποιο τεράστιο αντίστοιχο στο Παρίσι. Τα γράμματα νέον και την κυρία τα ταύτισα τότε με την έννοια του μοντέρνου που έπεσε εξ ουρανού ανάμεσα στα κάπως βλοσυρά μαγαζιά της Εγνατίας και κυρίως της Νέας Στοάς, αυτής που συνδέει την Εγνατίας με την Κλεισούρας. Εκεί μέσα, ανάμεσα στα εργαστήρια χρυσοχοΐας κυρίως, είχε και ένα εργαστήριο κατασκευής χάλκινων πνευστών. Τότε δεν καταλάβαινα ποιοι θα μπορούσαν να τα αγοράζουν. Αγνοούσα την ενδοχώρα. Πάντα από τη στοά ακούγονταν κλαγγές από τα όργανα που τα δοκίμαζαν οι μάστορες. Στα μέρη αυτά της Εγνατίας, αλλά και πάνω από το Αλκαζάρ και τη σαν από γιγαντιαία κελύφη οστρέων στέγη του Μπεζεστένι, είχα την αίσθηση ότι επιφαινόταν το θείον με τη μορφή αντικαθρεφτισμών στα ασημένια πουκάμισα φορητών εικόνων. Όπως οι αστραπές. Σε αυτά τα μέρη έκανε εισβολή το Σαν Σουσί.

Όμως, την έννοια του μοντέρνου άρχισα, υποτίθεται, να τη διαισθάνομαι μερικά χρόνια αργότερα, κοιτάζοντας κατάπληκτος, στο λαϊκό περιοδικό ***Πρώτο***, μία ρεπροντιξιόν των «Δεσποινίδων της Αβινιόν» και κάτι αφηρημένα διακοσμητικά από γύψο, αριστερά από την οθόνη του σινεμά «Έλση», ανεβαίνοντας την Ιασωνίδου αριστερά. Τότε ήταν ακόμη χωματόδρομος, αλλά αριστερά και δεξιά είχε γεμίσει πολυκατοικίες. Παντού.

Τότε νομίζαμε όλοι ότι οι πολυκατοικίες ήταν η αποθέωση του μοντέρνου και του εκσυγχρονισμού. Οι εργολάβοι χαρακτήριζαν «ευάερα» και «ευήλια» τα διαμερίσματα μ' εκείνη τη διαπεραστική μυρωδιά της φρέσκιας μπογιάς και του τσιμέντου. Στην αρχή, το 1954, από την κουζίνα του 3ου ορόφου της Ρακτιβάν 3, πίσω από το Διοικητήριο, κοίταζα τη θάλασσα. Από τη νότια μεριά. Από τη δυτική, γωνία Κασσάνδρου και Αλεξάνδρου του Μεγάλου (!), έβλεπα τουλάχιστο δέκα λάκκους ενός βαφείου, όπως αυτά που βλέπουμε σε ντοκιμαντέρ από την ενδοχώρα χωρών της Ανατολής και αλλού. Όλα τα χρώματα της ίριδας ακτινοβολούσαν, καθένα και λάκκος και πλάι του στοίβες τα βαμμένα μαλλιά. Ο εκσυγχρονισμός άρχισε και ολοκληρώθηκε σταδιακά και τάχιστα. Μέσα σε μία δεκαετία, τρεις ή τέσσερις εξαώροφες ή οκταόροφες πολυκατοικίες γύρω από μας. Με υποτυπώδεις ακαλύπτους που μούχλιαζαν αμέσως τον χειμώνα. Μπορώ να περιγράψω λεπτομερώς όλη τη διαδικασία. Πρώτα η εκσκαφή των θεμελίων με κείνον τον τερατώδη εκσκαφέα με ερπύστριες και τεράστιο συρόμενο κουβά με βιδωτά δόντια προς τα μέσα. Μπορώ να κάνω ατέλειωτες περιγραφές, από τα θεμέλια μέχρι τα φινιρίσματα. Τον «κρότο κτιστών» του ποιητή με αυτή την άθλια εμπειρία την συσχετίζω ακόμη και τώρα.

Σ' αυτά τα μέρη του άτεγκτου βιοπορισμού, η επαφή με τα ανθρώπινα ή το να αλληθώριζες προς τις τέχνες και τα γράμματα μόνο ενοχές θα μπορούσε να σου προκαλέσει. Ενοχές γιατί ενώ ο κόσμος καίγεται..., αλλά και καχυποψία και φοβικά και μετεμφυλιακά σύνδρομα με τα ανθρώπινα. Αυτή η διαπλοκή ενοχής, καχυποψίας και φόβου εφορμά εκεί που εντοπίζει γενικευμένη καταστροφή. Πάντα αυτό συνέβαινε. Αλλά σε βίαιες συνθήκες.

Τα μυαλά στις μέρες μας έχουν αλλάξει, λένε. Υποτίθεται.

20 Οκτωβρίου 2013

Η Εγνατία οδός



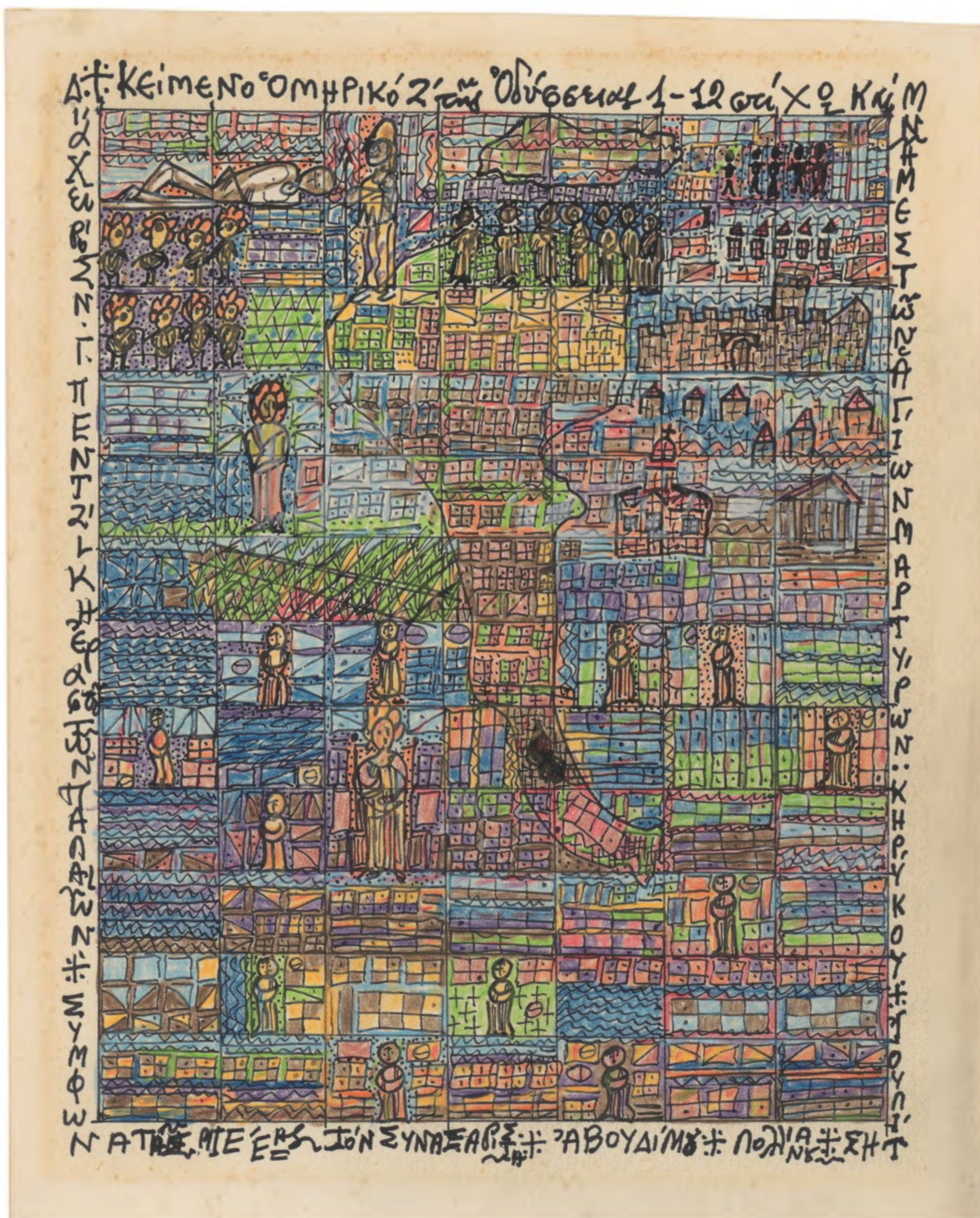
Η Ελλάδα του ’50. Οι γραμμές του τραμ στη Θεσσαλονίκη. Φωτογραφία του Δημήτρη Χαρισιάδη.

Ίσως να είναι και ποτάμι που απ’ τη δύση πάει προς την ανατολή πέρα από τα τείχη και από κει χάνεται. Ένα από τα ποτάμια της ιστορίας. Από την κακόφημη περιοχή, περνώντας από τόσες πολλές εκκλησίες, εξαγνίζεται· γίνεται ίσως ένα ακόμη από εκείνα τα ποτάμια του Παραδείσου. Και, όπως όλα τα ποτάμια της ιστορίας, αφήνει τα ιζήματά του: μνημεία, ορατά τε και αόρατα. Αυτά, τα αόρατα κάποτε, που ξεκοίλιασε το μετρό, αφού, όπως θέλει μια παλιά λατινική παροιμία, ο χρόνος είναι χαλαστής των πραγμάτων...

Πριν από χρόνια, σε ψιλικατζίδικο της πλατειούλας στη Χώρα της Άνδρου, εκεί όπου είναι τα μουσεία, είχα βρει μία μαυρόασπρη αναπαραγωγή καρτ ποστάλ του Φώτο-Λυκίδης, με προ δεκαετιών λήψη από μπαλκόνι μετά τη διασταύρωση της Εγνατίας με τη Βενιζέλου. Ήταν —και ίσως, πριν από τις εργασίες του μετρό, είναι— ένας δρόμος καβαφικής “αισθηματοποίησης”. Με το Αλκαζάρ, το Μπεζεστένι και τις μεσοπολεμικές πολυκατοικίες και ξενοδοχεία. Σε ένα μαγαζί, που δεν διακρίνεται και πολύ εύκολα σε αυτήν την καρτ ποστάλ, ήταν κρεμασμένο ένα βαρύ και κατασκονισμένο αντρικό παλτό από εξαιρετικής ποιότητας εγγλέζικο σκούρο καφέ ύφασμα. Είχε ρουφήξει με τα χρόνια όλη εκείνη τη μυρωδιά από τις χειροκίνητες μηχανές της χρυσοχοΐας, εκείνες της ύστερης τουρκοκρατίας, πολύ προτού να λανσαριστούν οι ηλεκτρικές και αργότερα οι αυτόματες, που όλα τα κάνουν μόνες τους. Μπροστά του βέβαια, με τα σκαψίματα για το μετρό, βρέθηκαν ίχνη από βυζαντινό εργαστήριο χρυσοχοΐας. Τη μυρωδιά αυτού του παλτού, που φαίνεται ότι είχε απορροφήσει και τη μυρωδιά του παρελθόντος της οδού, αποπνέουν για μένα τα ποιήματα του Καβάφη.

Θα πρότεινα στους ειδικούς μελετητές να συναρμολογήσουν, ει δυνατόν ανά χρονιά, αναπτύγματα των προσόψεων των κτιρίων και των δύο πλευρών της οδού. Όταν θα αρχίσει η προβολή τους, είμαι απόλυτα σίγουρος, θα προκληθεί ό,τι προκάλεσε η σπονδή στο *λ* της ***Οδύσσειας***. Θα αρχίσουν να αναθρώσκουν άπειρες φωνές που θα ζητούν ακόμη το δίκιο τους, εξηγήσεις για τη φθορά των ανθρωπίνων και τα καμώματα της ιστορίας. Θα προτείνουν και πάλι φωνάζοντας εκείνες τις ιδεολογίες.

Δεκέμβριος 2013 ■



εικ. 1 : *Στίχοι ομηρικοί και συναξάρια*, σινική μελάνη και κραγιόνια σε χαρτί, 23,9x17,1 εκ.,
συλλογή Δημήτρη Τόλη - γκαλερί «Ειρμός», Θεσσαλονίκη [αρ. κατ. 303 - ΨΑΠ 178]

του **ΓΙΑΝΝΗ ΕΠΑΜΕΙΝΩΝΔΑ**
Αρχιτέκτονα, διευθυντή του Πολιτιστικού Κέντρου Θεσσαλονίκης του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης
Εικόνες από μια έκθεση

Ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης (1908-1993), από τις πιο εμβληματικές μορφές των γραμμάτων και των τεχνών της Θεσσαλονίκης του 20ού αιώνα, ζωγράφος όσο και λογοτέχνης, παρουσιάσθηκε πρόσφατα (Δεκέμβριος 2013 - Φεβρουάριος 2014) στο Πολιτιστικό Κέντρο Θεσσαλονίκης του ΜΙΕΤ, μέσα από μια μεγάλη αναδρομική έκθεση (με επιμελητή τον γιο του, Γαβριήλ Ν. Πεντζίκη), η οποία συγκέντρωσε περίπου 400 έργα από όλη την εικαστική του παραγωγή και ανανέωσε τον διάλογο πάνω σε κρίσιμα ζητήματα, όχι μόνο καλλιτεχνικής έκφρασης και αισθητικής αλλά και ευρύτερης ιδεολογίας και προσανατολισμού[1].

Παραμένει αδιευκρίνιστο το αν ο Πεντζίκης οφείλει στο Βυζάντιο ή στον Μοντερνισμό τη μη-προοπτική απεικόνιση του χώρου στα έργα του. Στη διάρκεια των σπουδών του στο Παρίσι και το Στρασβούργο (1927-1929), αλλά και μετά, θα γνωρίσει και θα παρακολουθήσει το έργο των Ευρωπαίων μοντερνιστών, κυρίως του Πάουλ Κλέε [εικ. 1 & 2], του Βασίλι Καντίνσκυ [εικ. 3], αλλά και του Χανς Αρπ [εικ. 4], με τον οποίο θα έχει και προσωπική γνωριμία. Η αναπαραστατική ζωγραφική είχε, σε σχέση με το παρελθόν, υποχωρήσει μετά την ανακάλυψη της φωτογραφίας, αφού το πεδίο της ρεαλιστικής απεικόνισης το κάλυπτε πλέον με το παραπάνω το νέο μέσο. Ήδη, μετά την αλλαγή του αιώνα, πρωτοποριακοί ζωγράφοι θα εγκαταλείψουν και τη γεωμετρική προοπτική και θα περιοριστούν στη δισδιάστατη απεικόνιση, υπαινισσόμενοι την τρίτη διάσταση ως μια μεταφυσική συνιστώσα που οδηγεί πίσω και πέρα από τον πίνακα. Σε πολλές περιπτώσεις το φόντο του έργου —που είναι κρίσιμο στην επίτευξη του βάθους στην προοπτική— συρρικνώνεται σε μια απλή διακοσμητική επιφάνεια, αποκομμένη από το κυρίως θέμα που βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, χωρίς σύνδεση μεγέθους, μορφής, ή χρώματος με αυτό (κοινό στοιχείο στον Πεντζίκη και π.χ. στον Γκούσταβ Κλιμτ [εικ. 5]). Τα επιτεύγματα όμως αυτά της ζωγραφικής, που κατά κάποιο τρόπο είναι κεκτημένα και της βυζαντινής τέχνης από αιώνες, ο Πεντζίκης τα έχει ήδη γνωρίσει από το Άγιο Όρος, μέσω αρχικά του Σπύρου Παπαλουκά (επισκέφθηκε την πρώτη, ιστορική πλέον, εικαστική έκθεση που πραγματοποι-



εικ. 4 : **Γυναικεία φιγούρα στην παραλία*, 1948, μολύβι και κραγιόνια σε χαρτί, 17,1x11,9 εκ., ιδιωτική συλλογή, Θεσσαλονίκη [αρ. κατ. 39 - ΨΑΠ 397] – Οι τίτλοι των έργων που φέρουν αστερίσκο είναι του καλλιτέχνη, οι λοιποί του επιμελητή.

1. Η έκθεση *Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης*: *Φυσικός Εκκλησιασμός* συνοδεύτηκε από έναν μνημειώδη κατάλογο 250 σελίδων, που περιέλαβε αναλυτικά όλα τα έργα της έκθεσης. Η τεχνική 350 lpi (γραμμών ανά ίντσα) απέδωσε ένα μοναδικό αποτέλεσμα πιστότητας μέσω της ουσιαστικής εξαφάνισης του ράστερ. Τα τυπωμένα έργα μοιάζουν με σμικρυμένα πρωτότυπα, ακόμα και υπό τη βάσανο του μεγεθυντικού φακού.



εικ. 2: *Χριστόψαρο*, 1978, τέμπερα σε χαρτόνι, 25x36,5 εκ.,
συλλογή Κλειούς Μπάκλη, Αθήνα [αρ. κατ. 360 - ΨΑΠ 67]

ήθηκε ποτέ στη Θεσσαλονίκη —την ατομική του Παπαλουκά με θέμα το Άγιο Όρος, το 1924 στο «Καφέ Λευκού Πύργου»—, όταν ο ίδιος ο Πεντζίκης ήταν 16 χρονώ), ενώ αργότερα θα εμβαθύνει στα επιτεύγματα αυτά κατά τις πολυάριθμες επισκέψεις του στον Άθω, που ξεκινούν από το 1933.

Η πρώιμη παραγωγή του Πεντζίκη κυριαρχείται από έναν μετα-ιμπρεσσιονισμό [εικ. 6] και από πειραματισμούς πάνω σε διάφορα εκφραστικά μέσα (θα δοκιμάσει, διαδοχικά, λάδια, παστέλ, τέμπερα, μολύβι, σινική, αλλά και χαρτιά, χαρτόνια, κοντραπλακέ και, σπανιότατα, καμβά). Παραμένει αιωνίως αυτοδίδακτος και ρηξικέλευθος. Δεν θα διδαχθεί ποτέ σχέδιο, γι' αυτό και η γεωμετρική προοπτική είναι κάτι που φαίνεται εξαρχής να αγνοεί — πράγμα που έκανε ίσως ευκολότερη και την απόρριψή της. Το σύνολο του έργου του προδίδει μια δυσκολία σχεδιαστική και συνθετική, την οποία θα ξεπεράσει "τύποις" στη δεύτερη περίοδό του, όταν η προσέγγιση προς τη βυζαντινή τέχνη θα απαλύνει και θα "δικαιολογήσει" την αδυναμία στο σχέδιο.

Ο Πεντζίκης, στη δεύτερη καλλιτεχνική του περίοδο (μετά από ένα όραμα που είδε το 1967), θα στραφεί ξαφνικά και με αποφασιστική προσήλωση προς την ορθοδοξία και τον ησυχασμό, μετατρεπόμενος σε έναν κοσμοκαλόγερο που επιζητεί εναγωνίως τη λύτρωση (παρόλο που η προσωπική του ζωή παραμένει, όπως παραδέχεται κι ο ίδιος, βυθισμένη στα πάθη). Ωστόσο, όσο θεόπνευστη, άρα ανορθολογική, κι αν εμφανίζεται η προσέγγισή του αυτή, η ίδια η ζωγραφική του δεν θα στραφεί προς την αγιογραφία. Σε αντίθεση με τον Κόντογλου (που, εκτός από την τεχνική της αγιογραφίας, ενστερνίζεται και τα βυζαντινά ιδεολογήματα, τα οποία και θα προωθήσει — ανεδαφικά φυσικά— ως πρόταση για τη σύγχρονη οργάνωση της κοινωνίας), ο Πεντζίκης παραμένει στρατευμένος σε μια προσωπική θεολογία της λύτρωσης, ενώ η τεχνική του εξακολουθεί να επηρεάζεται από το λεξιλόγιο του δυτικού μοντερνισμού. Τα θέματά του γίνονται πια θρησκευτικά, γεμάτα συμβολισμούς, σχεδόν αποκρυφιστικά· στυλιστικά όμως, παρόλο που εγκαταλείπει τον πρόδηλο ιμπρεσσιονισμό της πρώτης περιόδου, σπάνια θα προσχωρήσει σε αγιογραφικά πρότυπα. Ίσως να είναι αυτό (μαζί με τη δυσνόητη, σχεδόν ακατάληπτη —αν όχι και "ύποπτη" θεολογικά— ***ψηφαρίθμηση***, που θα εισαγάγει στη ζωγραφική του) που θα του στοιχίσει τελικά και τη σταδιακή απομάκρυνσή του από τους Αγιορείτες, με εξαίρεση τη Σιμωνόπετρα (όπου θα τον αποδέχονται μέχρι τέλους, παραχωρώντας του μάλιστα το «εξαιρετικό προνόμιο» να ταφεί, λαϊκός αυτός, σε μοναστηριακό κοιμητήριο).

Ο Πεντζίκης, μετά το 1967, θα συγκεράσει στους πίνακές του τις δύο δημιουργικές του ιδιότητες, του ζωγράφου και του συγγραφέα, και θα επινοήσει ένα πρωτό-



εικ. 6 : *Όρμος στη Χαλκιδική*, 1960, τέμπερα σε χαρτόνι, 20x28 εκ., συλλογή Ντίνου Χριστιανόπουλου [αρ. ΨΑΠ 37]

τυπο υβρίδιο, είτε ενσωματώνοντας ατόφιες φράσεις στους πίνακές του είτε κωδικοποιώντας ολόκληρα κείμενα, κυρίως θρησκευτικά, μέσω μιας περίπλοκης, πολυεπίπεδης —αν και όχι πάντα επιτυχούς— διαδικασίας αποδόμησης των λέξεων σε γράμματα, αντιστοίχησής τους με αριθμούς και κατόπιν μετατροπής αυτών των αριθμών σε χρωματικές τονικότητες (ο αριθμός, ως έννοια, δύναμη που διαμορφώνει τον κόσμο, αλλά και ως απειλή, φαίνεται να τον κατατρύχει προς το τέλος της ζωής του). Τη διαδικασία αυτή, που ο ίδιος ονομάζει ψηφαρίθμηση, την εμπνέεται από την Πυθαγόρεια αριθμολογία, κυρίως μέσω των μελετών του νεοπλατωνικού φιλοσόφου του 4ου μ.Χ. αιώνα Ιάμβλιχου, ο οποίος, απορρίπτοντας τη νοητική φιλοσοφική άσκηση ως τρόπο έκστασης, έδινε βάρος στη ***θεουργία*** ως μέσο λύτρωσης της ψυχής από τα δεσμά της ύλης.

Η επιλογή αυτή, που θα φαινόταν με πρώτη ματιά ως "απλή" αντιδικία μεταξύ φιλοσοφίας και θεολογίας, απηχεί στην πραγματικότητα το θεμελιώδες ζήτημα της αιώνιας αμφιταλάντευσης του ελληνικού ψυχισμού —για να μην πούμε της ταυτότητας— ανάμεσα σε συνεχώς ανανεούμενα δίπολα (προς τα οποία φαίνεται ότι αρέσκεται να διχάζεται ούτως ή άλλως η ανθρώπινη φύση), κάτω από το γενικότερο σχήμα Ανατολή/Δύση: πλατωνικός ιδεαλισμός/αριστοτελική φυσιοκρατία, Βυζάντιο/αρχαιότητα, ψυχική εσωστρέφεια/εκκοσμικευμένη εξωστρέφεια, ησυχαστική πνευματικότητα/σχολαστική θεολογία, ορθοδοξία/λατινοφιλία, φιλοκαλλική παράδοση/ευρωπαϊκός διαφωτισμός, πίστη/ορθολογισμός, αλλά και άλλα, πιο πρόσφατα ή πιο καταστροφικά: κωνσταντινικοί/βενιζελικοί, δεξιοί/αριστεροί, μνημονιακοί/αντιμνημονιακοί.

Ο Πεντζίκης, στην τελευταία του περίοδο, ψηφαριθμεί κυρίως αποσπάσματα από τον ***Συναξαριστή*** του Αγίου Νικοδήμου του Αγιορείτη (**1749-1809**). Έχει έρθει σε επαφή με την αναγέννηση τού, κατά Γρηγόριο Παλαμά, ησυχασμού, η οποία ανταπτύχθηκε στον **18**ο αιώνα και πυροδοτήθηκε από την έριδα των Κολλυβάδων και τη δημοσίευση της ***Φιλοκαλίας*** το **1782**. Το φημισμένο αυτό βιβλίο, ένα απάνθισμα νηπτικών κειμένων (νηπτικός, από το ***νήφω***: απέχω της οινοποσίας, είμαι νηφάλιος, εγκρατής, καθαρός) από τον **5**ο μέχρι τον **14**ο αιώνα (που επιμελήθηκε ο ίδιος ο Νικόδημος), θεωρείται ως η απάντηση της παραδοσιακά προσανατολισμένης (ανθενωτικής, ησυχαστικής, θεοκεντρικής) ορθόδοξης θεολογίας (Πατροκοσμάς, Μακάριος Νοταράς, Αθανάσιος Πάριος, Νικόδημος Αγιορείτης) απέναντι στον εισαγόμενο τότε δυτικό διαφωτισμό που προωθούσαν οι "άλλοι", δυτικότροποι δάσκαλοι του γένους, όπως ο Κοραής, ο Ευγένιος Βούλγαρης, ο Νικηφόρος Θεοτόκης. Αυτό το βιβλίο, που ξαναήρθε στο φως το **1957** κι επανεκδόθηκε από τότε άλλες πέντε φορές, έχει επηρεάσει όσο κανένα άλλο τη θρησκευτική σκέψη στην Ελλάδα και αποτελεί έργο αναφοράς για τη ζωή των πιστών ορθοδόξων από τα μέσα του **20**ού αιώνα μέχρι σήμερα. Επαναφέρει στο προσκήνιο και προτείνει



εικ. 7 : *Η Σιμωνόπετρα*, τέμπερα σε χαρτόνι, 39x63 εκ.,
συλλογή Αγιορειτικής Πινακοθήκης – Ι. Μ. Σίμωνος Πέτρας [αρ. κατ. 355 – ΨΑΠ 530]

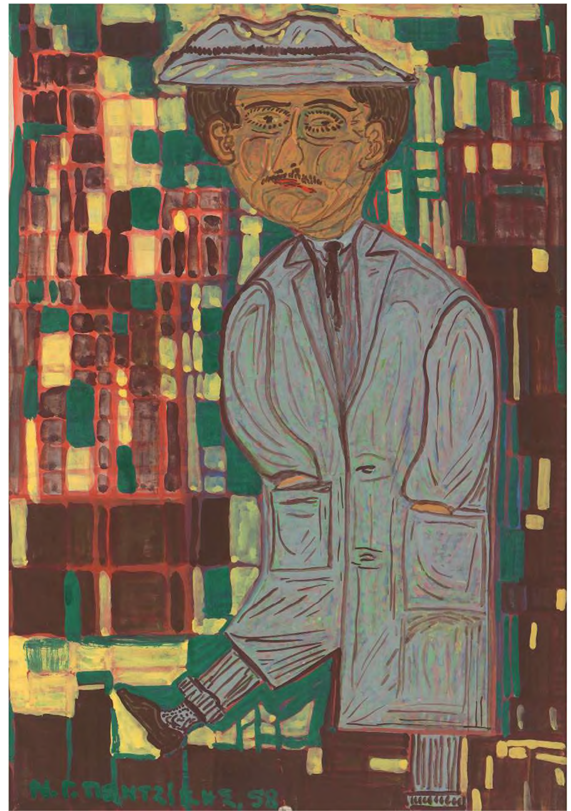
ως βασικό όπλο τη νοερά προσευχή, που είχαν καλλιεργήσει στη Θεσσαλονίκη οι ησυχαστές τον 14ο αιώνα, και η οποία αποτελεί την ορθόδοξη εκδοχή «εσωτερικού διαλογισμού», βασισμένη στην ομφαλοσκόπηση και τη συνεχή —και αποκλειστική— επίκληση του ονόματος του Θεού, με απώτερο στόχο τη θέωση.

Ο Πεντζίκης μετέχει σε αυτήν την ανανεωμένη παράδοση, αλλά με έναν εντελώς προσωπικό, δικό του τρόπο. Θα μπορούσαμε απλουστευτικά να πούμε πως ο Πεντζίκης είναι ο ζωγράφος της νηπτικής παράδοσης: προσεύχεται ζωγραφίζοντας και μετατρέπει την ίδια τη διαδικασία της ζωγραφικής σε νοερή προσευχή. Οι κοφτές, επαναλαμβανόμενες —κυριολεκτικά χιλιάδες— πινελιές στα τελευταία έργα του (τις οποίες ο ίδιος μετρά ανά χρώμα και στρώση, με μια μονομανή σχεδόν αφοσίωση, και τις καταγράφει σε πολυάριθμα τετράδια που συνοδεύουν κάποια από τα έργα του), είναι σαν να απηχούν, μεταφερμένη στη ζωγραφική, τη βασική, σύντομη φράση της προσευχής των ησυχαστών (Κύριε Ιησού Χριστέ, ελέησόν με). Το εμβληματικό του έργο ***Σιμωνόπετρα*** [εικ. 7], που παρουσιάστηκε στην έκθεση και σήμερα βρίσκεται αναρτημένο στο Συνοδικό του ομώνυμου μοναστηριού, αποτελείται από 213.934 καταγραμμένες πινελιές τέμπερας σε 28 στρώσεις!

Η ησυχαστική κίνηση —και η αναγέννησή της μέσω των εκδόσεων της ***Φιλοκαλίας*** στα μέσα του 20ού αιώνα— αποτελεί σήμερα ξανά τον έναν πόλο της αντιπαράθεσης για την αναζητούμενη μελλοντική πορεία της Ελλάδας. Οι απολογητές της ορθόδοξης παράδοσης —αλλά και όσοι ακούσια και ανομολόγητα επηρεάζονται από την ευρύτερη δυναμική και δημοφιλία της— βλέπουν σε αυτήν τη βυζαντινή παρακαταθήκη μιαν υπόσχεση λύτρωσης της χώρας από τα δεινά της σημερινής κρίσης, μέσω μιας μεταφυσικής πίστης στη Θεία χάρη —χωρίς την οποία δεν υπάρχει σωτηρία— και στο εκκλησιολογικό φαινόμενο της ορθόδοξης εκκλησίας. Από την άλλη, η ***Φιλοκαλία*** κατηγορήθηκε από τους οπαδούς του ευρωπαϊκού διαφωτισμού ότι τροχοπέδησε την πρόοδο και καλλιέργησε το αίσθημα της μειωμένης ευθύνης του πολίτη απέναντι στο κράτος, ένα κράτος που το ταύτισε με τον Θεό, στον οποίο ανέθεσε τη σωτηρία του, απεκδυόμενος τις δικές του ατομικές ευθύνες και αρνούμενος την πρόοδο τη στηριζόμενη στις δικές του, ανθρώπινες δυνάμεις.

Ο Πεντζίκης, όσο αφοσιωμένος κι αν εμφανίζεται στην εκκλησιαστική παράδοση και την ορθόδοξη ιδεολογία, υπήρξε μια τόσο sui generis προσωπικότητα, που παραμένει εικαστικά — αλλά και λογοτεχνικά— αρκούντως ρηξικέλευθος (παρανοϊκό και τρελό τον περιέγραφαν οι πρώτες κριτικές, πριν από την καθιέρωσή του) και πρωτότυπος, ώστε να αποτελεί σήμερα ένα διαφιλονικούμενο γέρας ανάμεσα στην ορθόδοξη παραδοσιακότητα και τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό του 20ού αιώνα. ■

ΥΓ Με την ευκαιρία της έκθεσης ***Φυσικός Εκκλησιασμός***, το ΜΙΕΤ απευθύνει δημόσια πρόσκληση για την ολοκλήρωση της ψηφιοποίησης του συνόλου του πεντζικικού έργου. Το Ψηφιοποιημένο Αρχείο Πεντζίκη (ΨΑΠ) αριθμεί ήδη 700 έργα. Καλούνται ευγενώς οι συλλέκτες που κατέχουν πίνακες του καλλιτέχνη να επικοινωνήσουν με το ΜΙΕΤ, το οποίο θα αναλάβει την ψηφιοποίησή τους (τηλ. 2310 295170).



εικ. 5 : **Άνθρωπος με τα χέρια στις τσέπες*, 1958, τέμπερα σε χαρτόνι, 47,1x32,5 εκ., συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης [αρ. κατ. 162 - ΨΑΠ 115]



εικ. 3 : **Η κυρία Δωροθέα*, 1986,
τέμπερα σε χαρτόνι, 26,6x20,9 εκ.,
συλλογή Αντώνη Μανιτάκη, Θεσσαλονίκη [αρ. κατ. 306 – ΨΑΠ 243].
[Στα έργα που φέρουν αστερίσκο (*), οι τίτλοι δόθηκαν από τον επιμελητή της έκθεσης.]



Γιώργος Λάππας, Αθήνα, 1 Ιανουαρίου 2014 φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

της **ΘΟΥΛΗΣ ΜΙΣΙΡΛΟΓΛΟΥ**
Ιστορικού της Τέχνης, επιμελήτριας εκθέσεων και συλλογών του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

Γιώργος Λάππας
Η κληρονομιά της απανθρωπιάς
Περί θαυμάτων και φαντασμάτων

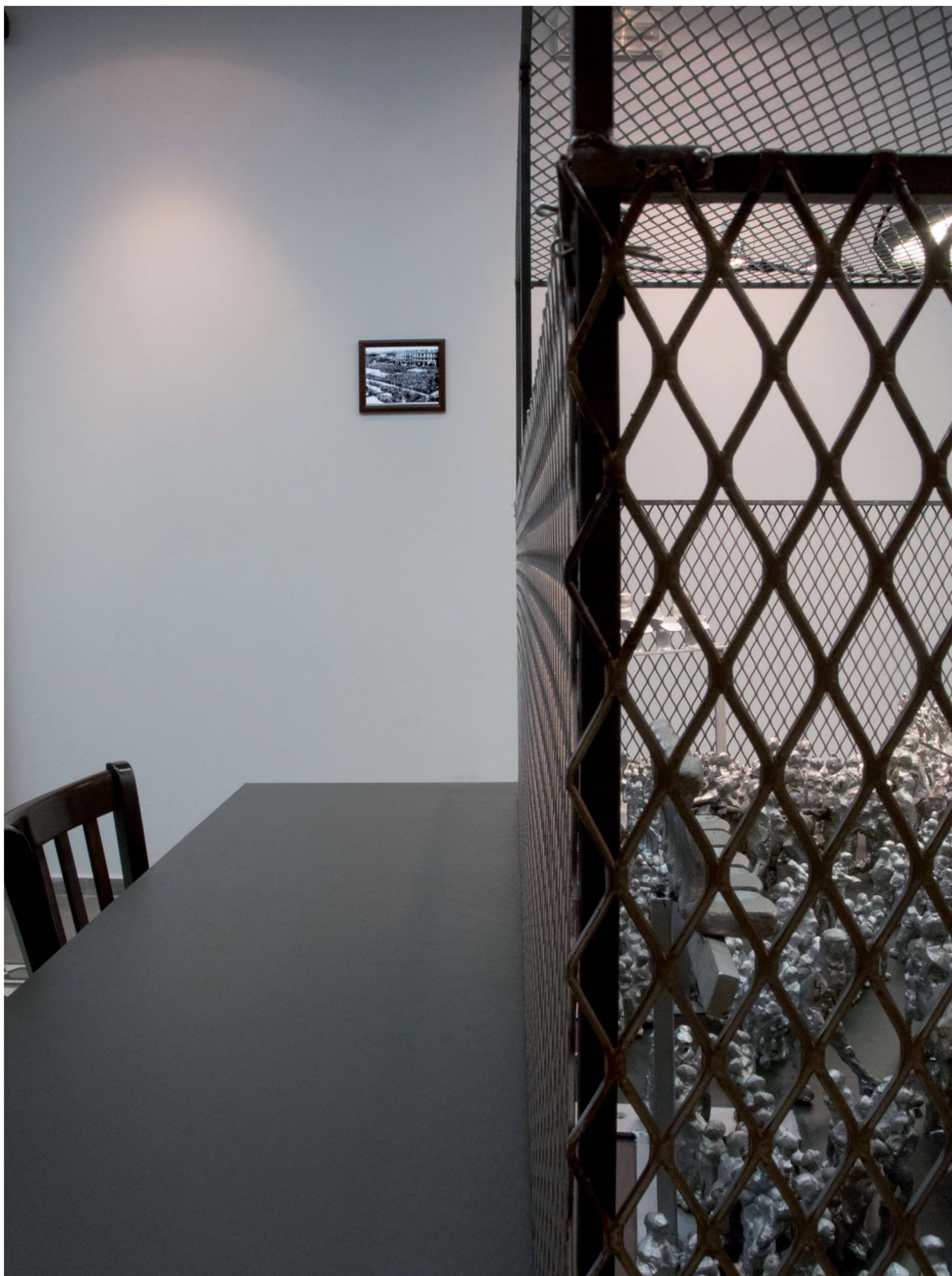


Ο Γιώργος Λάππας γεννήθηκε στην Αίγυπτο το 1950. Έζησε τα πρώτα οκτώ του χρόνια στο Κάιρο, μέχρι τον επαναπατρισμό της οικογένειάς του στην Αθήνα. Σπούδασε κλινική ψυχολογία στην Αμερική και γλυπτική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, ενώ έζησε ως υπότροφος στην Ινδία και στη Γαλλία. Είναι γλύπτης και καθηγητής στη ΑΣΚΤ. Αυτό είναι το "επίσημο" συνοπτικό βιογραφικό του. Ο ίδιος περιγράφει:

«Καθημερινά συλλαλητήρια, εμπρησμοί, διώξεις Ελλήνων, δημεύσεις περιουσιών και αργότερα, στον πόλεμο του Σουέζ το '56, οι βομβαρδισμοί της πόλης από Εγγλέζους και Γάλλους: Μια εξάχρονη ανάφλεξη της πόλης του Καΐρου, αυτή είναι η εικόνα της ζωής της ομογένειας εκείνη την περίοδο. Η σωτηρία μας οφειλόταν στη συσπείρωση της ομογένειας και τη δύναμη συνοχής της οικογένειας του παππού μου Γιώργη Λάππα. Θυμάμαι με εξαιρετική καθαρότητα τον τρόπο που προετοιμάζαμε τη συσκότιση για τους βομβαρδισμούς, απλώνοντας σκούρες μπλε κόλλες στα παράθυρα. Αυτή η αίσθηση της φωτεινής πίεσης πίσω από ένα χρώμα είναι έντονα παρούσα στη δουλειά μου.

Την Αθήνα εξέλαβα ευθύς εξαρχής σαν έδαφος εχθρικό, σαν τόπο εξορίας. Ο μαρασμός μου ήταν τόσο βαθύς, που αρχικά έπαθα ολική απώλεια της μνήμης της αραβικής γλώσσας. Έπειτα, δεν αισθανόμουν νοσταλγία, γιατί εγκαταστάθηκε στην ψυχή ένα πένθος χώρου.

Από τη μελαγχολία μου με ανέσυρε και με στύλωσε στα πόδια μου η επίδραση της ακτινοβολίας της τέχνης του Σωτήρη Σπαθάρη, στην οποία εκτέθηκα σε μεγάλες δόσεις επί 4 και πλέον χρόνια στη θερινή κατασκήνωση Χιδίρογλου. Ήταν ένας ασύγ-



Από την εγκατάσταση στο Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης.
Η φωτογραφία στον τοίχο είναι ντοκουμέντο από τη συγκέντρωση των Εβραίων στην πλατεία Ελευθερίας.
φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

κριτος μάστορας της υποβολής, της εκδίκησης, της συγχώρεσης και της δικαιοσύνης. Στο μικροσκοπικό ακροατήριό του (η κατασκήνωση ήταν γεμάτη παιδιά Αιγυπτιωτών και Ελλήνων της Αφρικής), μας έκλεβε την ψυχή, άλλαζε το σώμα μας και, καίγοντας τα όριά του από μέσα προς τα έξω, όριζε μια πατρίδα από φως χωρίς έδαφος [...]».[1]

Από τις εμπειρίες του αυτές, και από ελάχιστες παρόμοιες που είχε αργότερα, απέκτησε τη βεβαιότητα για τον εξής ορισμό: Έργο τέχνης = Το τέλος του ξένου κόσμου.

«Στα 16, το δωμάτιό μου έμοιαζε με αναδρομική του Wesselmann. Όλα πήγαιναν πρίμα, μέχρι που οι γονείς και οι θείοι μου, πρόσφυγες ανήσυχοι για το μέλλον των παιδιών τους, μας πρότειναν να πάμε για διαγνωστικά τεστ σ' ένα κέντρο επαγγελματικού προσανατολισμού. Τα δικά μου αποτελέσματα, όπως μας ανακοίνωσαν, ήταν εξαιρετικά σε όλους τους τομείς, εκτός από έναν. Εκεί η καταδίκη μου ήταν σίγουρη, στον καλλιτεχνικό. Σε όλες ανεξαιρέτως τις ερωτήσεις καλλιτεχνικής κρίσης είχα μηδενιστεί. Έμεινα εξωτερικά ψύχραιμος και ορκίστηκα να φύγω όσο πιο μακριά μπορούσα τελειώνοντας το Γυμνάσιο, όπερ κι έγινε. Στα 19 μου χρόνια εγκαταστάθηκα στο Όρεγκον, δίπλα στον Ειρηνικό ωκεανό. Γράφτηκα στο Κολλέγιο του Reed, ένα ίδρυμα εξαιρετικό, σκληρό και ριζοσπαστικό. Από τα πρώτα μαθήματα που διάλεξα ήταν τα καλλιτεχνικά — τα άφησα κακήν κακώς. Προερχόμουν από την παλιά Ευρώπη και είχα προσγειωθεί σ' ένα φυτώριο ψυχεδέλειας. Το σχέδιο, όπως το ήξερα και το αγαπούσα, ήταν απαγορευμένο. Τότε συνέβη κάτι που άλλαξε τη ροή της ζωής μου: στο μάθημα της Εισαγωγής στην Ψυχολογία έπαιζαν μια ταινία για τις άγνωστες, τότε, πειραματικές μελέτες του Στάνλεϋ Μίλγκραμ (1961), ενός κοινωνικού ψυχολόγου. Τα πειράματα αυτά τράβηξαν ένα πέπλο νάρκης από το μυαλό μου με τον ρυθμό και τις αποκαλύψεις τους. Σ' έναν νοικιασμένο, κάπως σκοτεινό χώρο, οι συμμετέχοντες στο πείραμα παγιδεύονταν να κατρακυλήσουν σε μια φονική πράξη (το θύμα ήταν ηθοποιός και ο θάνατος ψεύτικος). Ένα μεγάλο ποσοστό έφταναν στον φόνο, με την απλή ένδειξη ανάληψης της ευθύνης για την εκτέλεση της εγκληματικής πράξης από τον πειραματιστή και το ίδρυμά του.»[2]

«Τα πειράματα αυτά μου φάνηκε ότι στηρίζονταν σε ένα θεμέλιο κοινό με το είδος της μελέτης της τέχνης που ήθελα να αρχίσω, και ότι ήταν από μόνα τους ένα καλλιτεχνικό αριστούργημα, πάρα πολύ συγγενικό με την αρχαία τραγωδία. Κάθαρση, απόδειξη, υποβολή, κατάληψη της ψυχής, φαινόμενα και έννοιες που με απασχολούσαν από χρόνια, τα είδα μαζεμένα να αποτείνονται σε μένα με τον τρόπο που περιεργάζονται τον θεατή τους τα όντα στα χαρακτικά του Γκόγια, σ' ένα είδος σκηνής, πολλά χρόνια πριν από την άνθηση της performance.

Συνειδητοποίησα αμέσως, διαισθητικά, ότι το πεδίο στο οποίο αναφέρονταν οι μελέτες, μολονότι τυπικά ανήκε στην ψυχολογία, ήταν ακριβώς αυτό που χρειαζόμουν σαν θεμέλιο της τέχνης μου! Αμέσως εντάχθηκα στον κύκλο σπουδών της Ψυχολογίας και, βρίσκοντας μια επαφή μέσω της καθηγήτριας της Κλινικής Ψυχολογίας, αποφάσισα να δουλέψω εθελοντής στους θαλάμους υψίστης ασφαλείας του Ψυχιατρείου του Salem.»[3]

Το πρώιμο ενδιαφέρον του Γιώργου Λάππα για τα πειράματα του Μίλγκραμ αποδείχτηκε κομβικό στις αναζητήσεις του, στη σκέψη και το έργο του, γεγονός που επιβεβαιώνεται και στη διευρυμένη εγκατάσταση που παρουσιάζεται στο Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης, με την υποστήριξη της γκαλερί Ντονόπουλος: το συγκεκριμένο έργο, που είναι πρόσφατη παραγωγή του καλλιτέχνη, έργο του 2013, και μάλιστα ειδικά δημιουργημένο για τον συγκεκριμένο χώρο του συγκεκριμένου μουσείου, δίνει ειδική έμφαση στα πειράματα του Μίλγκραμ.

Εγκατάσταση in situ λοιπόν το έργο του Γιώργου Λάππα στο Εβραϊκό Μουσείο, κεντρικό θέμα της οποίας αποτελεί η συγκέντρωση Ελλήνων πολιτών, εβραϊκού θρησκεύματος, της Θεσσαλονίκης στην πλατεία Ελευθερίας από τα στρατεύματα των Ναζί, τον Ιούλιο του 1942.

Στο κεντρικό κομμάτι, εκατοντάδες μικροσκοπικές φιγούρες αναπαριστούν, βάσει επιλεγμένου φωτογραφικού ντοκουμέντου, σε ακριβή κάτοψη, τη συγκέντρωση στην πλατεία Ελευθερίας. Μια συρματοφραγμένη περιοχή περικλείει το πλήθος των ανθρώπων ως μάζα παγιδευμένων, αιχμαλωτισμένων σε μια αόρατη φυλακή. Ο θεατής γίνεται επόπτης των παγιδευμένων, μπαίνει δεξιοτεχνικά στη θέση του επόπτη και παρατηρεί το σύνολο. Μικρότερα γλυπτά, που όλα φέρουν την αίσθηση του άχθους, ολοκληρώνουν τη συνολική εγκατάσταση, ενώ τη σύνθεση συνοδεύει και ένα βίντεο διάρκειας 41 λεπτών, με κινηματογραφικό υλικό από τα πειράματα του Μίλγκραμ, που πραγματεύεται την ανθρώπινη υποταγή.

Παραίσθηση ή/και πραγματικότητα, όνειρο-εφιάλτης ή/και σχεδιασμένο γεγονός, προειδοποίηση ή/και μνημόσυνο, (κατα)νοητό ή/και ασύλληπτο, το έργο στο σύνολό του ανακαλεί ανάλογες πραγματεύσεις του καλλιτέχνη ήδη της δεκαετίας 1990, όταν οι μικρές ασημί φιγούρες έκαναν την εμφάνισή τους στην εικονογραφία του: όχι ως μορφολογικά στοιχεία αλλά ως πρωταγωνιστές των αναπαραστάσεων του καλλιτέχνη, πρωταγωνιστές με αποτυπωμένες στην κινησιολογία διαθέσεις και σαφές σημασιολογικό και ψυχολογικό φορτίο.

Στη συγκεκριμένη βεβαίως εγκατάσταση ο θεματικός εντοπισμός είναι σαφής. Η συγκέντρωση στην πλατεία Ελευθερίας γίνεται προπομπός της τραγωδίας του Ολοκαυτώματος.

Όταν η εβραία Χάνα Άρεντ εξόργιζε τους Εβραίους με την ανταπόκρισή της από τη δίκη του Άιχμαν, γιατί έβλεπε έναν κοινό άνθρωπο στη θέση του εγκληματία πολέμου, ενώ οι επιζώντες προσπαθούσαν ακόμα να επουλώσουν τις πληγές τους, ακόμη κι αν ήταν 18 χρόνια μετά τη λήξη του Ολοκαυτώματος, η μεγάλη συζήτηση γύρω από το Ολοκαύτωμα μόλις άρχιζε. Και οι συζητήσεις ξεκινούν συχνά με βρόντο ή και με λυγμούς.

Παρακαλώ συνεχίστε.
Το πείραμα απαιτεί να συνεχίσετε.
Είναι απολύτως σημαντικό να συνεχίσετε.
Δεν έχετε άλλη επιλογή. Πρέπει να συνεχίσετε.

Στις διαδοχικές παραινέσεις του πειραματιστή προς τον







Τρία έργα από την εγκατάσταση στο Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης.

φωτογραφία: Άρις Γεωργίου



Το κεντρικό έργο από την εγκατάσταση στο Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης. *φωτογραφία: Άρις Γεωργίου*

"εξεταστή" είναι σαφής η αλλαγή του τόνου και της έντασης της παραίνεσης. Με ή χωρίς βρόντους ή λυγμούς, εκεί που συναντιέται η τέχνη με την ψυχολογία και την ιστορία, εκεί εδράζεται το έργο του Λάππα. Και μέσα στην ψυχολογία παρεισφρύει η ψυχανάλυση, μέσα στην ιστορία η κοινωνιολογία, μέσα στην τέχνη η φιλοσοφία, μέσα στη γλυπτική η υπαρξιακή σκηνογραφία και μέσα στην αισθητική η ηθική.

«Κύριε Λάππα, ματαιδοξείτε;»: η πρώτη ερώτηση που τέθηκε στον καλλιτέχνη.

«Σ' αυτό το έργο λιγότερο, αλλά έχω περάσει από μια καλλιτεχνική παιδεία όπου ο ναρκισσισισμός και η ματαιοδοξία είναι σημαντικά για την προώθηση της τέχνης, για την ανάπτυξή της. Είναι αλήθεια ότι πολύ αργά καταλαβαίνει ο καλλιτέχνης την παράλυση από αυτά. Γι' αυτό πια εκθέτω περισσότερο σε χώρους φορτισμένους με μνήμες αλλιώτικες από αυτές της εικαστικής προβολής, και όχι σε γκαλερί. Έτσι θέλω να αποστασιοποιηθώ απ' τον χώρο της τέχνης, και ακριβώς στο Εβραϊκό Μουσείο η ματαιοδοξία δεν έχει κανένα νόημα. Ορισμένα παραδείγματα εκθέσεων όπου πήρα μέρος, όπως, π.χ., στο Tramway της Γλασκώβης, ήταν χαρακτηριστικά ως προς αυτό: το έργο, το όνομά μου, η καταγωγή μου φαίνονταν ελάχιστα. Αυτό που μετρούσε ήταν ότι ήταν ένας ***Σταθμός***.»

«Ο ρόλος του καλλιτέχνη σήμερα;»

«Η λειτουργία της τέχνης ήταν, είναι και θα είναι η διαχείριση της κληρονομιάς της ***απανθρωπιάς***.»

«Στα θαύματα πιστεύετε;»

«Ναι. Παρακολουθώ το δίχτυ της πραγματικότητας με μεγάλη, με υπερβολική ένταση, συγχρόνως παριστάνοντας τον χαζό, γιατί δεν ξέρω πώς να ερμηνεύσω τις συμπτώσεις. Όταν η καλλιτεχνική δουλειά έχει βρει κάποιο δρόμο, αρχίζουν σχεδόν θαυματουργές καταστάσεις. Κι αυτές υπονοούν μια πιο θαυμαστή πραγματικότητα. Ο Jung μιλά πολύ γι' αυτό (synchronicity). Όταν αναγνωρίζεις κάτι ως θαυμαστό, τα πράγματα αρχίζουν και εκπυρσοκροτούν.»

«Το νέο καλλιτεχνικό δυναμικό;»

«Εξαιρετικό. Στη Σχολή [εννοεί την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας) βλέπει κανείς όλο και πιο καθαρές αντιστάσεις, πολύ δυνατά έργα. Θα ακουστεί υπερβολικό, αλλά η ΑΣΚΤ είναι πολύ πιο αληθινή και δυνατή ακόμη και από το Royal College of Arts. Έχω δει πολλές σχολές, στην Αγγλία, στη Γαλλία, στην Αμερική. Το δυναμικό των Ελλήνων καλλιτεχνών είναι πολύ ισχυρό. Η κρίση έχει επιταχύνει την ωριμότητα σε έναν ολωσδιόλου πρωτόγνωρο βαθμό, τόσο που προτιμώ να βλέπω, να θαυμάζω και να τρέφομαι πνευματικά από τα έργα των φοιτητών παρά από εκθέσεις δια-



Από την εγκατάσταση στο Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης
φωτογραφία: Γιάννης Κόκκαλης



Από την εγκατάσταση
στο Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης

φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

σήμων».

«Στα φαντάσματα πιστεύετε;»

«Ναι. Με απασχολούν τα φαντάσματα. Τα τελευταία χρόνια με απασχολεί το φάντασμα του πατέρα στην πρώτη σκηνή του *Άμλετ*, ένα φάντασμα που ζητάει εκδίκηση και δικαιοσύνη. Στο έργο της πλατείας Ελευθερίας θέλω ο θεατής να αισθάνεται την αναπνοή των δολοφονημένων παρούσα.»

Κι όμως, η υλοποίηση αυτή αποδεικνύεται τόσο εναργής, τα φαντάσματα επιστρέφουν τόσο πραγματικά, που ο θεατής κατορθώνει αβίαστα να φτάσει σ' εκείνο το σημείο όπου η άποψη ή το προσωπικό γούστο πολύ μικρή σημασία μπορεί να έχουν. Στο σημείο εκείνο ο ίδιος ο καλλιτέχνης γίνεται αντιληπτός ως σχοινοβάτης, ο ίδιος ο θεατής ως κριτικό υποκείμενο που αμφιταλαντεύεται μεταξύ αισθητικής, ιδεολογίας, ηθικής, ψυχολογίας, και το ίδιο το έργο τέχνης ως το κρίσιμο εκείνο σημείο που ενεργοποιεί βιωματικά τα πάντα.

Κατά τον Jung, ο βασανισμένος γίνεται ευκολότερα βασανιστής. Οι αντιμεταχωρήσεις ανάμεσα στις δύο θέσεις μπορεί να είναι διαρκείς. Αναρωτήσου όταν καθίσεις στην καρέκλα του επόπτη. Νιώθεις βολικά να παρατηρείς τους συνωστισμένους, πάνω από τα κεφάλια των οποίων επικρέμεται μια δραματικά βίαιη συνέχεια; Το αίσθημα του οίκτου σε έχει καταλάβει ή εγκαταλείψει; Πόσο αποσυνδεδεμένος μπορεί να είναι κανείς από το αποτέλεσμα της "εργασίας" του, όταν αυτή είναι να οδηγήσει εκατομμύρια ανθρώπους στο θάνατο; Η συνείδηση πάει περίπατο;

Όπως έχει διδάξει η μακρόχρονη μαθητεία στην ανθρώπινη μοχθηρία και το μάθημα της φοβερής κοινοτοπίας του κακού, που ξεπερνά τη γλώσσα και τη σκέψη, ανάλογα συνοψίζει και ξεπερνά η έκθεση των έργων του Λάππα στο Εβραϊκό Μουσείο τη γλώσσα και τη σκέψη, με εικαστικούς βεβαίως όρους.

Ο καλλιτέχνης λέει: «Όλοι οι καλλιτέχνες θέλουν να γιατρέψουν τη δαιμονική κληρονομιά. Αλλά επειδή δεν είναι θεραπευτές και συγχρόνως επειδή θέλουν, την ώρα που δουλεύουν στο τραύμα, να ανακοινώσουν και στους θεατές τους και στους ίδιους τους εαυτούς τους την πράξη τους, μπερδεύονται, αφαιρούνται, η γιατρειά της δαιμονικής κληρονομιάς τους ξεγλιστράει, και καταντάμε πιο συχνά να μην είμαστε παρά αφηρημένοι τραυματιοφορείς».[4]

Το έργο της έκθεσής του στο Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης είναι η σκιά της ποιητικής ενός τραύματος που εμψυχώνεται, ενώ ταυτόχρονα πλανάται βαρύ πάνω από την ιστορία, έχοντας αλλάξει οριστικά και διά παντός την αίσθηση και την πραγματικότητα του κόσμου. ■

1. «Γιώργος Λάππας: Το υλικό της τέχνης είναι η κληρονομιά της απανθρωπιάς», συνέντευξη στην Άρτεμη Καρδουλάκη, *Τα Νέα της Τέχνης*, 30.4.2010.
2. Τα πειράματα αυτά, που έγιναν με αφορμή τη δίκη του πρώην αξιωματούχου της Γκεστάπο Άντολφ Άιχμαν, εγκληματία πολέμου, ναζιστή γραφειοκράτη —ανθρώπου «σοκαριστικής μετριότητας», κατά την Χάνα Άρεντ, που παρακολουθούσε τη δίκη με ανταποκρίσεις της—, μετρούσαν την προθυμία των συμμετεχόντων στο να υπακούουν σε ένα πρόσωπο που συμβολίζει εξουσία και αυθεντία, όταν αυτός τους ζητούσε να κάνουν πράγματα που αντιτίθενται στη συνείδησή τους. Στόχος ήταν να διερευνηθούν οι απαντήσεις στο ερώτημα: «Ο Άιχμαν και οι συνεργοί του είχαν κοινό σκοπό τουλάχιστον όσον αφορά τον σκοπό του Ολοκαυτώματος;». Τα πειράματα του Μίλγκραμ έδειξαν ότι εκατομμύρια συνεργοί απλώς ακολουθούν τις εντολές τους, ακόμη κι όταν αυτές παραβιάζουν τις βαθύτερες ηθικές αρχές τους.
3. «Γιώργος Λάππας: Το υλικό της τέχνης είναι η κληρονομιά της απανθρωπιάς», συνέντευξη στην Άρτεμη Καρδουλάκη, *Τα Νέα της Τέχνης*, 30.4.2010.
4. *ό.π.*

του **ΑΡΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Δεν πειράζει, θα το καταλάβεις αργότερα

Νίκος Σαχίνης, το "τότε"
Ξενής Σαχίνης, το "τώρα"



Μόναχο, 1968.
Γιώργος Εφιλιάδης, Ξενής και Νίκος Σαχίνης, Γιάννης Αγγελακόπουλος.

Για άλλη μία φορά συνειδητοποιώ την έκταση του πεδίου των εικαστικών τεχνών στη Θεσσαλονίκη. Με κάποιου είδους έκπληξη μάλιστα. Και τη στιγμή που και εγώ ο ίδιος ακόμη εκπλήσσομαι που ... εκπλήσσομαι. Δεν επιχειρώ λογοπαίγνιο ή σοφιστεία, το παράδοξο συμβαίνει αυτόματα, απλώς επειδή δεν μπορώ να αποφύγω να συγκρίνω την παρούσα "εικαστική" συγκυρία με την αντίστοιχή της προ ολίγων μόλις δεκαετιών. Είναι ωστόσο μια σύγκριση που δεν μπορεί να γίνει από έναν νέο σημερινό φιλότεχνο, ή σπουδαστή, ή θαμώνα των τεχνών, όπως δεν θα υπήρχε λόγος να επιχειρηθεί από τον οποιονδήποτε, ανεξαρτήτως ηλικίας ή γενιάς, σε μια πληθυσμιακά ισοδύναμη πόλη κάποιας χώρας της Δύσης — στην οποία κατά τα λοιπά "ανήκομεν".

Αναπόφευκτα λοιπόν, καθώς αρμενίζω νωχελικά και αρκούντως ανεστίαστα σ' αυτό το πέλαγος των εικαστικών τεχνών της Θεσσαλονίκης του σήμερα, καθώς σκοντάφτω σε σχολές τέχνης, ιδιωτικές και δημόσιες, στην τοπική Καλών Τεχνών, σε καθηγητές, σε διδάσκοντες, σε φοιτητές, σε καλλιτέχνες, ημεδαπούς και αλλοδαπούς, σε σεμινάρια, σε εργαστήρια, σε ημερίδες, σε διαλέξεις, σε σειρές



Νίκος Σαχίνης *Πρωτομαγιά*, 1988, μικτή τεχνική 119x135 εκ.

μαθημάτων που προσφέρονται από μουσεία, σε αίθουσες τέχνης, σε γκαλερί εμπορικές, mainstream, πειραματικές, εναλλακτικές, σε πολιτιστικά κέντρα μεγάλων τραπεζών, σε πινακοθήκες δημοτικές ή περιφερειακές, σε μουσεία μοντέρνας τέχνης, σύγχρονης τέχνης, φωτογραφίας ή ακόμη και σε άλλα μουσεία όπως το Αρχαιολογικό, το Βυζαντινό ή το Εβραϊκό που φιλοξενούν τις τέχνες, στις μπιενάλε και στις διοργανώσεις σε πρώην στρατόπεδα, αποθήκες, εργοστάσια, καθώς ξεφυλλίζω καταλόγους τέχνης, άρθρα σε περιοδικά, εκδόσεις τέχνης ποικίλες, καθώς όμως επίσης διαπιστώνω τη δυσκολία με την οποία προσλαμβάνω πλέον όλον αυτόν τον όγκο της πληροφορίας μέσα στην ίδια τη δική μου πόλη, τη δυσκολία με την οποία σταθμίζω τα σημαντικά ή απομακρύνομαι από τα επουσιώδη, με την οποία αποφεύγω —ή μήπως δεν αποφεύγω;— να γίνω θύμα μιας απαίδευτης απόρριψης, με την οποία μπορώ ή δεν μπορώ να αναλάβω εντέλει την ευθύνη της αδυναμίας μου μπρος σε διλήμματα που αυτοεπιβάλλονται, αναπόφευκτα, λέω, έχω μια τάση φυγής ... προς τα πίσω — "συντήρηση", θα πείτε ίσως— σε αναζήτηση κάποιας ασφάλειας.

Όχι και πολύ πίσω πάντως. Μόλις κατά μία γενιά οπισθοχωρώ. Το τοπίο των σύγχρονων εικαστικών της Θεσσαλονίκης είναι περίπου σπαργανώδες προ τριακονταετίας. Τόσα είναι και τα χρόνια που χωρίζουν τον ***Ξενή*** από τον ***Νίκο Σαχίνη***, όσα περίπου μου χρειάζονται για να νιώθω πιο άνετα απέναντι στο τοπίο της τότε τέχνης.

Ο **Νίκος Σαχίνης** διαδέχθηκε τον Χρήστο Λεφάκη στην έδρα της Ζωγραφικής στο Πολυτεχνείο. Με κάποια χρόνια διαφορά και με ***διαφορές*** επίσης, πέρασε στην ***αφαίρεση***, έως ταυτίστηκε και αυτός με την ***αφαίρεση***. Όπως και ο Λεφάκης, έτσι και ο Σαχίνης επηρέασε συγχρόνους του και άφησε επιγόνους. Όπως και ο Λεφάκης στον δικό του, έτσι και ο Σαχίνης άφησε έντονο το ίχνος του στον γιο του, τον ζωγράφο και χαράκτη **Ξενή Σαχίνη** που, με τη σειρά του, όπως και ο πατέρας του, είναι δάσκαλος της Τέχνης, καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Η ζωγραφική του Νίκου Σαχίνη, σε όποιο βαθμό τη γνωρίζουμε —προσωπικά ομολογώ λιγότερο από όσο συνειδητοποιώ ότι θα ήθελα— έχει πάντως επωφεληθεί του αναγκαίου χρόνου για να γίνει κτήμα μας, να πάρει μέσα μας τη θέση της κοντά στο έργο άλλων Ελλήνων και ξένων ομοτέχνων του, σύγχρονων ή και παλαιοτέρων του. Η ζωγραφική του Νίκου Σαχίνη μάς διαπερνά. Και ενώ —υποθέτω— την εποχή που ο Σαχίνης τη "διατύπωνε" ως προσωπικό εικαστικό διάβημα, ή έστω ως δική του ψηφίδα και συμμετοχή στο πλέγμα της διεθνούς σύγχρονης τέχνης, ήταν ίσως προορισμένη να εγείρει ερωτήματα, τώρα πλέον μάς διατρέχει



φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

19 Ιανουαρίου 2014.
Ο Ξενής Σαχίνης στο εργαστήριό του μπρος σε ένα έργο του πατέρα του Νίκου Σαχίνη.
Στο βάθος διακρίνονται παλιότερα έργα του ίδιου.

διαμπερώς και είναι εγκατεστημένη μέσα μας με άνεση, μάς επιτρέπει να αντλούμε αναίμακτα όση απόλαυση είναι ικανή να διεγείρει προκαλώντας συγκίνηση στιγμιαία ή διαχρονική, εγκεφαλική ή παλμική. Πρόκειται, φαντάζομαι, περί ενός — ή του— μηχανισμού της Τέχνης. Πιθανότατα ανεξήγητου. Ίσως όμως και σε κάποιο βαθμό εξηγήσιμου.

Αυτό το χάσμα, αν είναι όντως υπαρκτό, ανάμεσα σε "μαγεία" και "πραγματικότητα", ίσως κατορθώσουμε να γεφυρώσουμε, με τη συνδρομή ενός μοναδικού συνομιλητή του Νίκου Σαχίνη, τού κατά μια γενιά νεότερου συναδέλφου του, τού Ξενή, που με τη δική του τέχνη και από τη δική του διδασκαλία, στην ίδια πόλη, μάχεται και αυτός να καταλάβει —ή ίσως κατάλαβε— για να μας ξεναγήσει στη δική του "εξήγηση".

Τον βομβαρδίζω με τα ερωτήματα που απασχολούν εμένα, καθώς θέλω να γνωρίσω λίγο καλύτερα ποια μπορεί να είναι η διάσταση της συγκεκριμένης σχέσης, στη συγκεκριμένη πόλη και με τις συγκεκριμένες πορείες που ενμέρει επικαλύπτονται. Και τον αφήνω να αντιδράσει κατά τη δική του βούληση απέναντι στις απορίες μου.

Πώς μεγαλώνεις, ποιο το πρότυπο του πατέρα, η "αναγκαστική" γύρω σου, καθημερινά, εικαστική παιδεία, η ευκολία στο σχέδιο, γιατί καλές τέχνες και όχι αρχιτεκτονική ή γραφικές τέχνες, ή γελοιογραφία, πόση γνώση της παράδοσης, πόση τάση για ανατρεπτικές εικαστικές ιδέες... πόση αυτοπεποίθηση, πόση σύγκριση με το "πρότυπο", πόσο σηκώνεις κεφάλι;

Τι σημαίνει παράγω τέχνη, τι είναι το προϊόν της τέχνης, πεζά και καθημερινά ή καλλιτεχνικά και ποιητικά, τι είναι αυτό καθαυτό το αντικείμενο, το τρισδιάστατο αντικείμενο που βγαίνει από τα χέρια ***σου****, από τα χέρια του* ***Νίκου Σαχίνη****, σε ποιον απευθύνεται, στον ίδιο τον δικό του τοίχο, στην ίδια τη δική σου αποθήκη, στην οικογένεια του καλλιτέχνη όταν πεθάνει, σε ένα μουσείο που θα το περιμαζέψει κάποτε, σε κάποιον περιστασιακό αγοραστή σε μιαν έκθεση, σε έναν συστηματικό συλλέκτη; Ποια είναι η πραγματική του αξία; αυτή που κοστίζουν τα υλικά και ο χρόνος για την κατασκευή του, αυτή που ίσως ορίζει ο νόμος της προσφοράς και της ζήτησης, ή αυτή που ορίζει η ανάγκη του καλλιτέχνη να το φτιάξει. Και να το στοιβάζει ίσως μαζί με άλλα αζήτητα, πολύ περισσότερα από όσα ενδεχομένως μπορεί να απορροφήσει η όποια πελατεία του στη διάρκεια μιας ζωής, μαζί με τόσα άλλα τόσων άλλων συναδέλφων και "ανταγωνιστών", που πόρρω απέχουν από το να αντιστοιχούν στη "ζήτηση", ειδικά αν συγκρίνουμε την παραγωγή των καλλιτεχνών με εκείνη πολλών άλλων επαγγελμάτων.*

Παίζει ή δεν παίζει κάποιο ρόλο στην ψυχοσύνθεση του καλλιτέχνη το γεγονός ότι ζει και δραστηριοποιείται σε μια πόλη όπως η Θεσσαλονίκη, σε αντίθεση με εκείνον τον ρόλο που θα μπορούσε να είχε παίξει η μετακίνηση-μετανάστευση του καλλιτέχνη σε αναζήτηση πιο πρόσφορου εδάφους για την τέχνη του ή την "επιτυχία" του; Θα ήταν "καλύτερος" ο καλλιτέχνης αν είχε φύγει ή θα ήταν απλώς πιο "επιτυχημένος"; Και αντίστροφα, αν δεν ζούσε στη Θεσσαλονίκη (σε σύγκριση με έναν μικρότερο τόπο) θα ήταν τόσο "επιτυχημένος" όσο είναι;



Ξενής Σαχίνης, *Barefoot Knowledge*, 2013, 120x60x4 εκ., ακιδογραφία σε plexiglass, καθρέφτης και ψηφιακή εκτύπωση

Ο Σαχίνης, την εποχή που μεσουράνησε στη Θεσσαλονίκη, μεσουράνησε σε έναν "μικρότερο" ουρανό, οι συνθήκες ήταν πολύ διαφορετικές. Ξεχώρισε ανάμεσα σε πολύ λιγότερους, η ακτινοβολία του, είτε από την ανατρεπτική της σκοπιά είτε από εκείνη της αποδοχής της, είναι σίγουρο πως συμμετέσχε στη στάση του απέναντι στην ίδια του την τέχνη. Τι μπορεί να συμβαίνει κατ' αναλογία ή κατ' αντίθεση σήμερα πια για τον Ξενή Σαχίνη μέσα στο εικαστικό τοπίο της ίδιας πόλης, όπου το πλήθος των καλλιτεχνών είναι πολύ μεγαλύτερο, όπως και το πλήθος των παραγόντων, ιδιωτικών και θεσμικών, αλλά και εκπαιδευτικών. Όπου επίσης το πλήθος των καλλιτεχνικών λεξιλογίων είναι απροσμέτρητο — κάποτε οι καλλιτέχνες εκφράζονταν μέσα από μία, δύο, τρεις εικαστικές γλώσσες, ενώ σήμερα τείνουμε σχεδόν προς το φαινόμενο "μία γλώσσα για τον καθένα ατομικά".

Ποια μπορεί να είναι η "δοσολογία" ανάμεσα στο "παράγειν" τέχνη και στο "διδάσκειν" τέχνη, η δοσολογία που ίσως είναι αναγκαία για ορισμένους καλλιτέχνες σε αναζήτηση μιας προσωπικής ισορροπίας; Υπάρχουν ορισμένοι που ίσως δεν τη χρειάζονται. Αλλά και άλλοι που τη χρειάζονται μόνο για λόγους βιοπορισμού. Πράγμα που μας επιστρέφει στο ερώτημα «πόσο μπορεί ένας καλλιτέχνης να ζήσει από την τέχνη του;»· τι είναι ένα τελάρο, για τον καλλιτέχνη, τι είναι για τον κάτοχό του — αν υπάρξει αγοραστής; Πόσο η Θεσσαλονίκη είναι ένας τόπος που μπορεί ή δεν μπορεί να υποστηρίξει την παραγωγή τέχνης σε σύγκριση με άλλα μέρη του κόσμου ή της Ελλάδας, πόσο αυτό επηρεάζει την ψυχολογία ενός εν δράσει ή ενός επίδοξου τοπικού καλλιτέχνη;



Στην κουζίνα του σπιτιού, 1985. Νίκος και Ναταλία Σαχίνη.

Ποιά η συμβολή του Νίκου Σαχίνη στην πληροφόρηση περί τις τέχνες σε μια εποχή όπου ίσως ή Ελλάδα ήταν χώρα με κλειστά σύνορα; Όταν ακόμη και τώρα, παρά τις εξελίξεις και την εξέλιξη, συχνά εξακολουθούμε να έχουμε την εντύπωση (ή μήπως κάνω λάθος; — και πόσο λάθος κάνω;) ότι είμαστε ντε φάκτο "περιφέρεια".

— Χαίρομαι πολύ που η συλλογική μνήμη της πόλης φρεσκάρεται μέσα από το περιοδικό αυτό, διότι θεωρώ ότι υπάρχει ένα κενό ανάμεσα στην ***τότε*** —και ίσως προσδιορίσουμε ποιο είναι το "τότε"— και στην ***τώρα*** εικαστική τάξη της πόλης, ένα κενό γνώσης και όχι μόνο κενό πληροφορίας. Αν, για παράδειγμα, πάρεις τους φοιτητές της Σχολής Καλών Τεχνών και δεις τι ξέρουν, θα διαπιστώσεις ότι γνωρίζουν ένα 0,5% για έναν καλλιτέχνη από την Αθήνα ενώ ένα μόλις 0,01% για για έναν ομόλογό του από τη Θεσσαλονίκη. Ο οποίος έχει προσφέρει στην ιστορία της σύγχρονης Τέχνης στην Ελλάδα, στο πανελλήνιο και όχι μόνο. Ποιος ξέρει άραγε ότι ο Σαχίνης εξέθεσε την, ανεικονική μάλιστα, σειρά του για το Άγιον Όρος στη Rouen, προσκαλεσμένος από τον André Malraux, τον επιφανέστερο υπουργό Πολιτισμού της Γαλλίας; Ή την άρνησή του να πάει στην Bienalle της Βενετίας επί χούντας. Λέω λοιπόν ότι το κενό υφίσταται διότι τα περιοδικά που ασχολούνται με τους καλλιτέχνες, και τα οποία εξάλλου βρίθουν, είναι περισσότερο περιοδικά "ύφους ζωής", life-style, δεν ασχολούνται με αυτό που επιτελείται από το ***Θεσσαλονικέων Πόλις*** και που γίνεται με εξαιρετικά σοβαρό τρόπο.

Την εποχή του Λεφάκη και του Σαχίνη, ο κόσμος, ο λίγος περί την Τέχνη κόσμος, ήταν άνθρωποι παθιασμένοι. Ήταν υποψιασμένοι και προσηλωμένοι, πολύ λιγότερο διασπασμένοι από ότι το σύγχρονο κοινό των τεχνών, που ίσως παραπαίει αποπροσανατόλιστο και βομβαρδισμένο περισσότερο από την πληροφορία και λιγότερο από τη γνώση. Αξίζει μάλιστα να αναφέρουμε εδώ την περίπτωση του Γιώργου Εφιλιάδη, του πιο ευαίσθητου συλλέκτη που έχω γνωρίσει, κυριολεκτικά ενός συνοδοιπόρου των καλλιτεχνών. Οι συλλογές εκείνες, τουλάχιστον στη Θεσσαλονίκη, γίνονταν με το ίδιο πάθος με το οποίο οι καλλιτέχνες δημιουργούσαν. Όταν ήρθαν οι εποχές του "ρέοντος χρήματος", άρχισε η τέχνη να αποκτά τη συναλλαγματική της αξία. Όλοι τρέχανε να πουλήσουνε έργα τους στη συλλογή του Κοσκωτά — μετά βεβαίως τον ξεχάσανε, όταν αποδείχθηκαν αυτά που αποδείχθηκαν—, η ελληνική κοινωνία δυστυχώς πρώτα τρέχει και μετά σκέφτεται.

Ποια είναι λοιπόν ή πραγματική αξία του έργου τέχνης; Αυτή που κοστίζουν τα υλικά και ο χρόνος για την κατασκευή του, αυτή που υπαγορεύει ο νόμος της προσφοράς και της ζήτησης, ή αυτή που ορίζει η ανάγκη του καλλιτέχνη να το φτιάξει; Είναι όλα μαζί; Είναι όλα μαζί ή μήπως κάποιο από αυτά περισσότερο ή και αποκλειστικά μόνο του; Θα τολμήσω να πω για τον Νίκο Σαχίνη, τον πατέρα μου, αλλά και για



Γκαλερί «Ειρμός», 1992, αναδρομική έκθεση Νίκου Σαχίνη. Ο Ξενής παρακολουθεί την ομιλία των εγκαινίων.

μένα τον ίδιο, χωρίς κίνδυνο να σφάλω, ότι η αξία του είναι το αντίτιμο της ανάγκης του καλλιτέχνη να το φτιάξει. Αν δεν το κάνουμε, δεν μπορούμε να ζήσουμε.

Τον πατέρα μου τον έβλεπα από μικρός να δουλεύει, να παλεύει με τα χρώματα, τα τελάρα, τα χαρτόνια, τα ξύλα, μέσα στην κουζίνα του σπιτιού, στο εργαστήριο του Πολυτεχνείου, ή επίσης στην αυλή μας. Είχε μιαν ανάγκη κυρίως να λύσει όσα θεωρούσε στην τέχνη ***σημαντικά***, και πρώτα απ' όλα κυρίως στο επίπεδο της ***φόρμας***. Επίσης όμως τον ενδιέφερε και το κοινό. Ποια ήταν η απήχηση που μπορούσε να έχει το έργο του. Από την άλλη μεριά, ***και βέβαια υπάρχει*** και ***δεν*** μπορεί να αγνοηθεί η παράμετρος της "αγοράς". Είναι καλό να υπάρχει. Δεν μπορεί όμως η αγορά να ορίζει μόνη της την πραγματική αξία ενός έργου. Νομίζω, υπάρχουν πολύ μεγάλα έργα που δεν έτυχαν από την αγορά της υποδοχής που τους άξιζε την εποχή που ζούσε ο καλλιτέχνης, την απέκτησαν εντέλει υστεροφήμως. Κάτι σαν να έχεις στην αυλή σου ένα κοίτασμα πετρελαίου που ανακαλύπτεται εκατό χρόνια μεταγενέστερα.

Η οικειότητα, η αναγνωσιμότητα, ακόμη και η απόλαυση που μπορούμε σήμερα να αισθανόμαστε στη θέα έργων τέχνης που βρίσκονται τριάντα χρόνια πίσω μας, έχουν να κάνουν με ένα γλωσσάρι και ένα συντακτικό που ίσως ***τότε*** επινοήθηκαν αλλά στο μεταξύ κατορθώσαμε να αφομοιώσουμε. Συναρτώνται βέβαια και με τη γνώση και την ωριμότητα που έχουν οι παράγοντες της αγοράς γι' αυτή καθαυτή την τέχνη. Σίγουρα πάντως, η "αφαίρεση", ***και*** του Λεφάκη ***και*** του Σαχίνη, ***δεν*** ήρθε από την Αθήνα. Ναι, η Ελλάδα, πολλώ δε μάλλον η Θεσσαλονίκη, είναι όντως περιφέρεια, και η χρονική υστέρηση δεκαετίας ή δεκαπενταετίας υπάρχει ή υπήρχε, πάντως οι επιδράσεις που πέρασαν στον Σαχίνη και εκείνες που αντίστοιχα άφησε εκείνος πίσω του ήρθαν πιο πολύ από τη Βενετία —κοντύτερά μας τότε από όσο από την Αθήνα, λόγω σιδηροδρομικής σύνδεσης— και από το Κάσελ, δύο πόλους και φάρους τις σύγχρονης τέχνης που ο πατέρας μου παρακολούθησε στενά σε όλη του τη ζωή. Όπως ο Λεφάκης, έτσι και ο Σαχίνης είχε ωστόσο μιαν επαφή και αλληλοεκτίμηση με τον μεγάλο Αθηναίο συνάδελφό τους, τον Γιάννη Σπυρόπουλο με τον οποίο αντάλλασσαν απόψεις ή και συνεξέθεταν.

Ήταν, και κατά πόσο, πρότυπο ή δάσκαλος για μένα ο Σαχίνης; Προφανώς.

Και θυμάμαι, μεταξύ άλλων, χαρακτηριστικά, πως φρενάρισα στη Σχολή, κάτω. Πολύ φρενάρισα όταν πέρασα στη Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα, μετά από μια νεότητα, μια εφηβεία κοντά στον Σαχίνη. Όταν, από το **1968**, που ήμουν δεκατριώ χρονώ, έβλεπα τι γινότανε στο εξωτερικό και είχα χτίσει έναν ολόκληρο κόσμο για το τι ήτανε η σύγχρονη τέχνη, βρέθηκα αίφνης να πηγαίνω φροντιστήριο και να κάνω σχέδιο για να περάσω. Έλαβε χώρα μια παλινδρόμηση μέσα μου. Ο κόσμος με τον οποίο ήμουν



Ξενής Σαχίνης, *A Penny for Academic Research*, 2013, 120x60x4 εκ., ακιδογραφία σε plexiglass, καθρέφτης και ψηφιακή εκτύπωση

εξοικειωμένος, λόγω του πατέρα μου και της σύγχρονης τέχνης που ήταν μέσα στο σπίτι μου αλλά και αυτών που έβλεπα στις επισκέψεις έξω όπου με έπαιρνε μαζί του, είχε ήδη ντε φάκτο αφήσει πολύ πίσω του αυτά που απασχολούσαν τη Σχολή, τουλάχιστον τότε — τα πράγματα βέβαια άλλαξαν αργότερα, με πρυτάνεις τον Κοκκινίδη και τον Κεσανλή. Μπήκα σε αναγκαστικό χαλινό, που ωστόσο ευτυχώς ξεπέρασα εν καιρώ. Τώρα πια τα πράγματα είναι διαφορετικά. Υπάρχει πολύ μεγαλύτερη ανοχή και καλύτερη υποδοχή των προσπαθειών που κάνουν οι νέοι καλλιτέχνες, οι φοιτητές μας.

Ως προς το πλήθος δε των των καλλιτεχνικών λεξιλογίων, μέσα στον ορυμαγδό που μας περιστοιχίζει, χάνεται το ειδικό βάρος των εννοιών, υπό την πίεση μάλιστα της αναζήτησης πρωτοτυπίας, συχνά εις βάρος του ουσιαστικού περιεχομένου. Η ευαισθησία όμως με την οποία προσεγγίζουμε όλους αυτούς τους κόσμους λειτουργεί προς πάσαν κατεύθυνση, δεν γνωρίζει όρια. Σκοντάφτει ωστόσο, και πιθανόν μπλοκάρεται εντελώς, όταν το "έργο τέχνης" ή το "λεξιλόγιο" δεν έχει τη δύναμη να διεγείρει τα αισθητήριά μου — που εντούτοις είναι αρκούντως ακονισμένα. Χωρίς να παίρνω τον εαυτό μου για παντογνώστη, να πιστεύω πως μπορώ να τα πιάνω όλα, υπάρχουν στιγμές ή περιπτώσεις —όπως πρόσφατα συνέβη στην παρουσίαση μιας διπλωματικής με ντοκουμέντα, στολές, έγγραφα, όλα παρουσιασμένα μέσα από ένα "λόγο" τύπου ready made— όπου αναγκάστηκα να αντιδράσω αρνούμενός της την ιδιότητα της τέχνης.

— ***Ξαναορίζουμε λοιπόν τα πράγματα;***

— Ίσως μας πάρει πολύ περισσότερο χρόνο από όσον χρειαζότανε **60** ή **80** χρόνια πριν

—***Το ready made "ουρητήριο" του Duchamp, πότε ήτανε, κάπου το 1917-18, κοντεύει πια ένας αιώνας, ως κεφαλαιώδους σημασίας χειρονομία.***

— Επαναπροσδιορίστηκε τότε η έννοια του έργου τέχνης επιτελώντας πρωτίστως μια βαθιά τομή και διευρύνοντας καίρια τα όρια της τέχνης.

— ***Χωρίς ωστόσο να κατορθώσει να αποκλείσει άλλες, πιο ευρέως αποδεκτές μορφές της, ωθώντας τες πάντως σε αλλεπάλληλες αναθεωρήσεις. Ούτε να καταργήσει άλλα λεξιλόγια, όπως αυτό που υπηρέτησαν όλοι οι θιασώτες της αφαίρεσης, του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, όπως ανάμεσά τους ο Νίκος Σαχίνης, και όπως σε σημαντικό βαθμό ακόμη και η δική σου δουλειά, που από εκεί έλκει την καταγωγή της.***

— Μέσα σε αυτό το κλίμα των συνεχών αναθεωρήσεων και προβληματισμών εντάσσεται και η δουλειά μου στη χαρακτική αλλά και οι διατυπώσεις μου περί "εικαστικών εκτυπώσεων", όπως ονομάζω στο δεύτερο βιβλίο μου αυτό που επιτελείται, και όχι πλέον "χαρακτική". Εικονογραφούνται εξάλλου έμπρακτα από έργα μου όπου γειτνιάζουν, αδιακρίτως ή και διακριτά, εκτυπώσεις σε χαρτί με αυτούσια τμήματα μήτρας, με ύλη, με χρώμα, με χαράξεις, με όγκο.

Έχει κάποια σημασία επίσης να σκεφτούμε και τα ζητήματα καλλιτεχνικού επιπέδου και αυτού που μπορεί να ονομάζεται ***επιτυχία.*** Εάν ***τότε*** ο πατέρας μου είχε πάει στην Αθήνα, θα είχε πολύ μεγαλύτερη επιτυχία. Θα συγκρίνω όμως αναγκα-

στικά με το ***σήμερα*** μέσα από την προσωπική μου δραστηριοποίηση και εμπειρία. ***Όχι*** λοιπόν, το επίπεδο πλέον, αλλά και η "επιτυχία", ***δεν*** φρενάρονται από το locality. Οι διασυνδέσεις μου, μιλάμε πάντα καλλιτεχνικά, είναι πολλαπλές και οι διέξοδοι διεθνείς, υπερτοπικές· κανένα πρόβλημα, διεθνείς διοργανώσεις σε συνάφεια πάντα με τη δουλειά μου, έχω τη δυνατότητα να εκθέτω έως το Τέξας ή το Τόκυο. Σε μια διάλεξή μου μάλιστα στην Παιδαγωγική Σχολή Καλών Τεχνών στην Κρακοβία —Μέκκα της παγκόμιας χαρακτικής— είπα μεταξύ άλλων, «γεννήθηκα στη Θεσσαλονίκη, ζω στη Θεσσαλονίκη, είμαι καλλιτέχνης του Κόσμου». Ευτύχησα το έργο μου να βρει διεθνή αναγνώριση, να λέγεται μάλιστα ότι βρίσκεται στην αιχμή του δόρατος της διαδικασίας για την κατάκτηση της θέσης των "Εικαστικών Εκτυπώσεων" στην Ευρώπη. Αυτό και μόνο αποτελεί απόδειξη του ότι το "ζην στη Θεσσαλονίκη" δεν συνιστά πλέον το εμπόδιο που συνιστούσε για τον πατέρα μου και για άλλους σύγχρονούς του η γεωγραφική θέση της πόλης μας.

—Όσο και αν αυτό είναι κυρίως αποτέλεσμα της ραγδαίας επιτάχυνσης των επικοινωνιών τα τελευταία χρόνια, της κυριολεκτικής πλέον κατάργησης των συνόρων, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ότι έχει τις ρίζες της και ***στο παιδευτικό έργο που επιτελέστηκε από ανθρώπους όπως ο Σαχίνης την εποχή που ο σημερινός καταιγισμός πληροφορίας δεν υπήρχε ούτε καν ως υποψία.***

— Η ψαλίδα σε αυτό το επίπεδο έχει κλείσει ανεπιστρεπτί. Δεν ανιχνεύονται σχεδόν καθόλου διαφορές επιπέδου σε ζητήματα ουσίας, περιεχομένου των τεχνών. Παραμένουν και θα επιμείνουν άλλου τύπου διαφορές. Οικονομικής τάξης κυρίως. Δεν θα καταφέρουμε ποτέ να αποτελέσουμε μέρος κάποιων κόσμων, κάποιων clubs, που διαχειρίζονται πολύ μεγάλα ποσά στα χρηματιστήρια της τέχνης. Βεβαίως, δεν είναι δυνατό αυτό να μας νοιάζει. Διότι, αν μας ένοιαζε, από καιρό θα είχαμε φύγει σε αναζήτηση αυτού του στόχου και θα κάναμε ίσως διαφορετικά πράγματα από αυτά που κάνουμε.

Τίθενται κατά τα λοιπά, όπως παντού εξάλλου, θέματα βιοπορισμού. Είχα την τύχη να μπορώ από νέος να βιοποριστώ μέσα από, αρχικά, τη διδασκαλία στη μέση εκπαίδευση, αργότερα από εκείνη στην Καλών Τεχνών. Να εξασφαλίζω τα προς το ζην και τα υλικά μου χωρίς να επηρεαστεί "συμβιβαζόμενη" η τέχνη που ήθελα να κάνω.

— Θα αντιτάξω ότι πραγματικά ασυμβίβαστοι καλλιτέχνες είναι όσοι κατόρθωσαν να παραμείνουν αυθεντικοί δημιουργοί χωρίς καν να καταφύγουν σε εκτός τέχνης βιοπορισμό, λίγοι ίσως, κάποιοι "καταραμένοι" και άλλοι, μάλλον ελάχιστοι, πραγματικά τεράστιοι. Θα συμφωνήσω εντούτοις πως ο συμβιβασμός είναι μικρότερος όταν παραμένει μέσα στα όρια της διδασκαλίας της τέχνης, πράγμα που και εσύ κάνεις αλλά και ο Σαχίνης έκανε. Θα σκεφτόμουν μάλιστα πως ίσως η διδασκαλία να αποτελεί και ένα είδος "ολοκλήρωσης".

— Είναι πολύ όμορφο πράγμα, αντλώ δύναμη από τη διδασκαλία, είναι ανταποδοτική από μόνη της. Ίσως και να μην μπορώ να το εξηγήσω, δεν βρίσκεται πάντως για μένα στη σφαίρα του βιοπορισμού, της εργασίας. Περίτρανη απόδειξη



Ξενής Σαχίνης, *The Penetrating Look of Terassias*, 2013,120x60x4 εκ., ακιδογραφία σε plexiglass, καθρέφτης και ψηφιακή εκτύπωση



Νίκος Σαχίνης *Η κιθάρα,* 1983, μικτή τεχνική 112x143 εκ.

αποτελεί το γεγονός πως, μετά από σχετικά πρόσφατη περιπέτεια της υγείας μου, και ενώ βρίσκομαι σε εξάμηνη αναρρωτική άδεια, πάνω στους δυόμισι μήνες μόλις, κατεβαίνω πρώτα στο εργαστήριο να δοκιμαστώ χαράζοντας και αμέσως μετά διακόπτω οικειοθελώς την αναρρωτική και επιστρέφω στη διδασκαλία, αποδεδειγμένα πια, διότι την είχα ***εγώ*** ανάγκη.

Και βέβαια το ίδιο συνέβαινε και με τον Σαχίνη. Υπάρχουν "παιδιά", τώρα πια όχι παιδιά, που εξακολουθούν να τον σκέφτονται και να τον αγαπούν, είναι ζωγράφοι με σημαντικό έργο, ο Λαζόγκας, ο Σκούλος, ο Απότσος, ο Μόκαλης, όλοι τους αρχιτέκτονες του εδώ Πολυτεχνείου, όλοι τους καλοί ζωγράφοι· και ας σημειώσουμε ότι ο Σαχίνης δίδασκε σε επίδοξους αρχιτέκτονες, όχι σε σχολή καλών τεχνών, ουσιαστικά "ξέκλεβε" ανθρώπινο υλικό από την αρχιτεκτονική και "έφτιαχνε" ζωγράφους. Από τους "εξω-πολυτεχνειακούς", μεταξύ άλλων, ο Σαχίνης εκτιμούσε βαθύτατα το έργο του Γιάννη Μαβίδη — ο Γιάννης βρίσκεται πολύ κοντά στον Σαχίνη σε επίπεδο "οικοδόμησης" του ζωγραφικού έργου.

Φυσικά, δάσκαλος ήταν αναπόφευκτα και δικός μου. Και θα συνοψίσω τη διδαχή του σε κάτι που έλεγε ανέκαθεν και που έμαθα κι εγώ να ζητώ από τους δικούς μου μαθητές. Έλεγε: «Ο καλλιτέχνης οφείλει να αναλαμβάνει τον ευγενή κίνδυνο της αποτυχίας. Να δοκιμάζει και να δοκιμάζεται». Για να το κάνεις αυτό δεν δίνεις λογαριασμό σε κανέναν, μόνο στην τέχνη, δεν υπάρχει ενδιάμεσος. Αυτό το έμαθα από τον πατέρα μου, παρόλο που κατά τα λοιπά δεν είχαμε δεδηλωμένες συζητήσεις αυτού του είδους. Ουσιαστικά, ήταν για μένα ένας άδηλος δάσκαλος, και την παιδεία που του οφείλω του την οφείλω για τη δυνατότητα τριβής με περιβάλλοντα, ανθρώπους, καλλιτέχνες, καταστάσεις και προβληματική που προέκυπταν κυρίως μέσα από την επαφή με ό,τι συνέβαινε στο εξωτερικό. Αυτό ίσως ήταν που εξηγεί το γεγονός πως, όταν "μπολιασμένος" εγώ από τα πρότυπα της Σχολής στην Αθήνα, έφτασα κάποτε να διαφωνώ μαζί του και να μην καταλαβαίνω αυτό που υποστήριζε εκείνος, με μεγάλη νηφαλιότητα μου αντέταξε, «δεν πειράζει, θα το καταλάβεις αργότερα, ίσως πολύ αργότερα». ■



Νίκος Σαχίνης, *Επεισόδιο Πολέμου*, 1969 μικτή τεχνική 50x90 εκ.

της **ΓΙΑΝΝΑΣ ΤΣΟΚΟΥ**
Δρ. Θεατρολογίας

Σίμος Κακάλας
Ένας σύγχρονος εξερευνητής του θεάτρου

Ο Σίμος Κακάλας κατέχει εξέχουσα θέση ανάμεσα στους σκηνοθέτες της νέας γενιάς. Μέσα σε δέκα χρόνια, ο σκηνοθέτης μάς έδωσε λίγες αλλά σημαντικές παραστάσεις, που ξεχώρισαν τόσο για την τολμηρή επιλογή του ρεπερτορίου όσο και για το πρωτότυπο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ο Κακάλας έδωσε με επιτυχία το φιλί της ζωής σε κείμενα που είχαν πέσει σε "θεατρικό λήθαργο": ***Γκόλφω*** (Περεσιάδης, 1894), ***Απόκοπος*** (Μπεργαδής, 1511), ***Η ανάσταση του Λαζάρου*** (νούτικη κωμωδία), ***Ερωφίλη*** (Χορτάτσης, 1595). Οι επιλογές μαρτυρούν τους βασικούς θεματικούς άξονες που απασχόλησαν τον σκηνοθέτη: την εκφορά του δεκαπεντασύλλαβου, την παράδοση των μπουλουκιών, τη θέση της μάσκας στη σύγχρονη υποκριτική. Όχημα του σκηνοθέτη υπήρξε πάντα η Εταιρεία Θεάτρου «Χώρος», ένας περιοδεύων θίασος ρεπερτορίου, που ιδρύθηκε στη Θεσσαλονίκη το 2002 και μετασχηματίστηκε το 2004, με βασικά μέλη τις ηθοποιούς Έλενα Μαυρίδου, Δήμητρα Κούζα και τον ίδιο. Όλοι είναι απόφοιτοι της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. Οι καλλιτέχνες παραμένουν μέχρι σήμερα συνεπείς στους στόχους τους, άοκνοι, με ασκητική προσήλωση στην τέχνη τους και πιστοί σ' ένα θέατρο φτωχό αλλά όχι ευτελές. Η δουλειά τους εκτιμάται ιδιαίτερα από τους γνώστες αλλά και από το κοινό που συρρέει στις παραστάσεις τους.

Σε μια εποχή κατά την οποία η πλειονότητα των θεατών αγνοεί τα κείμενα που επέλεξε ο θίασος, η μεταφορά τους στη σκηνή με τρόπο που να αφορά το σημερινό κοινό αποτελεί μέγα στοίχημα. Είναι φανερό ότι ο Κακάλας δεν φοβάται τα δύσκολα. Όπως επίσης δεν φοβάται την έκθεση των παραστάσεων σ' ένα θεατρικά ανενημέρωτο κοινό, σε χωριά και πόλεις της επαρχίας. Αντίθετα, αναζητεί τη σχέση αυτή γιατί τον μαγεύει το αυθεντικό κομμάτι της παράδοσης όπως έχει διασωθεί στον ελλαδικό χώρο. Προπομπό του σκηνικού αποτελέσματος αποτελεί κάθε φορά η ανθρωπολογική έρευνα και η συλλογή εμπειριών, είτε ζώντας για ένα διάστημα σε επιλεγμένους τόπους, όπως η Κρήτη, είτε εξερευνώντας τα πάτρια έθιμα στη Μακεδονία.

Το ***Λιωμένο βούτυρο***, του Σάκη Σερέφα, στο Εθνικό Θέατρο (2008), ήταν η παράσταση που έκανε γνωστή τη δουλειά του θιάσου στο ευρύτερο κοινό. Ρεαλισμός, μάσκες, χιούμορ, διάδραση με το κοινό, κυριαρχούσαν στη σκηνοθεσία που ισορροπούσε ανάμεσα στο τώρα του αυτοσχεδιασμού και στη μαγεία του θεατρικού παιχνιδιού. Όπως όλες οι σκηνοθεσίες του Κακάλα, έτσι και η συγκεκριμένη δουλεύτηκε ξανά



Ομάδα Χώρος.
Δήμητρα Κούζα, Έλενα Μαυρίδου, Σίμος Κακάλας

και παίχτηκε στην Αθήνα και σε περιοδεία. Ο θίασος είχε πλέον στις αποσκευές του τον Έπαινο Σκηνοθεσίας της Ένωσης Ελλήνων Κριτικών, και τα Βραβεία Ερμηνείας «Μελίνα Μερκούρη» και «Κάρολος Κουν» για την Έλενα Μαυρίδου.

Μεταβατικό στάδιο στην πορεία του σκηνοθέτη αποτέλεσε η ***Άσκηση Επίδαυρος - Σύσσημον***, που εντάχθηκε το 2013 στα Επιδαύρια. Ο Κακάλας εδώ πειραματίζεται πάνω στον σύγχρονο ποιητικό λόγο και την τελετουργία, ενώ κλείνει τον κύκλο της ενασχόλησης με τον δεκαπεντασύλλαβο και στρέφεται στην τραγωδία. Ο δρόμος προς τον τραγικό λόγο τον οδήγησε στις απαρχές του θεάτρου, στον κυκλικό χορό γύρω από τη θεϊκή μάσκα και τη θυμέλη, και στη σχέση τους με δρώμενα του βορειοελλαδικού χώρου. Η παράσταση, βασισμένη στο ομότιτλο εκτενές ποίημα του Νίκου Παναγιωτόπουλου, είναι ίσως ένα θεατρικό "ξόρκι" για το αίσιο τέλος όσων έγιναν και για την ορθή εκκίνηση όσων πρόκειται να γίνουν.

Περίοπτη θέση στο ρεπερτόριο του θιάσου κατέχει η ***Gολfω***, που από το 2004 παρουσιάστηκε σε οκτώ διαφορετικές εκδοχές, ώς την πρόσφατη ***Gολfω director's cut***. Το 2006 η παράσταση παίχτηκε στο ανανεωμένο Φεστιβάλ Αθηνών. Η προσέγγιση της ***Γκόλφως*** μέσα από την αισθητική των γιαπωνέζικων κόμικς manga απηχεί την κυριαρχία της τηλεόρασης. Η έμφαση στην τυποποίηση των χαρακτήρων δίνεται μέσα από τη μάσκα, που με τη σειρά της οδηγεί τους ηθοποιούς σε ανάλογες χρήσεις της φωνής και του σώματος.

Η συζήτηση που ακολουθεί έγινε στο πλαίσιο των παραστάσεων ***Gολfω director's cut***, στη Θεσσαλονίκη (θέατρο Αυλαία). Με τον Σίμο, την Έλενα και τη Δήμητρα βρεθήκαμε γύρω από ένα γιορτινό τραπέζι μετά την παράσταση, και μιλήσαμε για τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις τους και την αγωνία τους για το θέατρο.



Goλfω 2.3 beta

Εταιρία Θεάτρου «Χώρος»: Δέκα χρόνια δρόμος και έρευνα

— Δέκα χρόνια παίζετε την Goλfω*. Σίμο, γιατί πειράζεις συνεχώς την ίδια σου την σκηνοθεσία;*

Σίμος Κακάλας: Η αλήθεια είναι ότι βαριέμαι να επαναλαμβάνω τις ίδιες παραστάσεις. Οι συνθήκες διαφοροποιούνται, κι εμείς αλλάζουμε ως άνθρωποι. Για παράδειγμα, με την παράσταση που παίξαμε πέρυσι στον «Μύλο», έφτασα πιο κοντά στην ***Γκόλφω*** του Περεσιάδη από κάθε άλλη φορά. Η εκδοχή αυτή ήταν καθαρό μελόδραμα. Δεν είχε καμιά παρεμβολή, ούτε μάσκες, ήταν καθαρά η ιστορία.

— Στην πρόσφατη εκδοχή, η δράση διακόπτεται συχνά από τις παρεμβολές του παρουσιαστή, με αποτέλεσμα ο θεατής να αποσπάται από την ιστορία.

Σίμος Κ.: Δεν θέλω να ξεχνιέται ο θεατής, αυτός είναι ο λόγος που γίνονται οι παρεμβάσεις. Ίσως κάποιους που είδαν για πρώτη φορά πέρυσι την ***Goλfω*** να τους ξενίζει η τελευταία εκδοχή. Όμως, υπάρχουν πολλοί θεατές που εντυπωσιάζονται από το γεγονός ότι, ενώ γίνεται όλη αυτή η παρεμβολή, μετά ξαναπιάνουμε το νήμα της ιστορίας από εκεί όπου το αφήσαμε. Με τον κομπέρ πατάμε στην παράδοση των μπουλουκιών και δημιουργούμε ουσιαστικά μια παράλληλη δράση, που όμως δεν γίνεται σε βάρος της ιστορίας. Ποτέ δεν ειρωνευτήκαμε τους ήρωες του Περεσιάδη. Παράλληλα, στην ιστορία εντάσσουμε κάτι τελείως διαφορετικό, όπως έγινε, για παράδειγμα, με τη φιγούρα του Λαζόπουλου στη Θεσσαλονίκη.

— Στην Goλfω director's cut *ξεχωρίζουν τρεις άξονες στη δουλειά σας: ο αυτοσχεδιασμός, η επαφή με το κοινό και η αυστηρή πειθαρχία στην φόρμα που*



Goλfω director's cut

απαιτεί η μάσκα.
Σίμος Κ.: Το ένα δεν μπορεί να γίνει χωρίς το άλλο. Μετά από το τόσα χρόνια φαίνονται πιο καθαρά τα εργαλεία της δουλειάς μας. Και για μας είναι πλέον σαφές το τι κάνουμε, με αποτέλεσμα να δουλεύουμε πολύ πιο γρήγορα τις νέες εκδοχές, και να εντάσσονται πιο εύκολα οι ηθοποιοί που παίζουν μαζί μας για πρώτη φορά. Πάντως, η σχέση με το κοινό δεν προέκυψε τόσο ως προσωπική ανάγκη όσο από την έρευνα μας πάνω στα μπουλούκια. Το στοιχείο της άμεσης σχέσης με το κοινό υπήρξε βασικός άξονας των παραστάσεών τους.

— Τι σε γοητεύει τόσο στα μπουλούκια;
Σίμος Κ.: Το ότι είναι ένα είδος θεάτρου που αναπτύχθηκε από μόνο του. Τα μπουλούκια εξελίχθηκαν μακριά από το επίσημο αστικό θέατρο. Δεν ξέρω αν αυτοί οι άνθρωποι είχαν ποτέ τίποτε άλλο εκτός από την αγάπη τους γι' αυτό που κάνανε. Τα μπουλούκια ήταν δουλειά, τρόπος επιβίωσης. Οι ηθοποιοί είχαν το θράσος-θάρρος να μαθαίνουν τα λόγια το πρωί και το βράδυ να κάνουν παράσταση. Έκαναν ό,τι ήθελαν. Αυτό είναι βασικό και μεγάλο ζητούμενο για τον ηθοποιό σ' όλον τον κόσμο. Από τη Ρωσία ώς το Actors Studio, παντού παλεύουν να νιώσει ο ηθοποιός ελεύθερος στη σκηνή. Η αμεσότητα είναι προϋπόθεση στην υποκριτική. Στην Ελλάδα η αμεσότητα του ηθοποιού θεωρείται ιδιαίτερο προσόν. Δεν το κατανοώ.

Με γοητεύει επίσης η ελευθερία που αισθάνονταν αυτοί οι άνθρωποι. Μπορούσαν να βγουν μπροστά σε οποιοδήποτε κοινό, να παίξουν και να το στρέψουν προς τα εκεί που θέλουν. Αυτό ενέχει έναν σημαντικό κίνδυνο, γιατί ρισκάρεις να χάσεις τα πάντα μπροστά στους θεατές. Είναι ο δρόμος από τον οποίο περνούν όλοι οι stand up κωμικοί, δηλαδή να νιώσουν κάποια στιγμή τη χλεύη του κοινού. Όταν πρωτοβγαίνεις, ούτε ρυθμό έχεις ούτε τίποτα· κινδυνεύεις να φας



Gολϕω reloaded

πράγματα στο κεφάλι. Οι ηθοποιοί των μπουλουκιών ωρίμαζαν μέσα από την πάλη με το κοινό. Όλο αυτό μου φάνηκε από την αρχή ιδιαίτερα ενδιαφέρον. Σκέφτηκα ότι κάτι σημαντικό συμβαίνει εδώ, στον τόπο μας, πέρα από την επίσημη θεατρική γραμμή.

Αργότερα τα μπουλούκια έγιναν συνώνυμο της κακογουστιάς και της προχειρότητας. Όμως, παλιοί ηθοποιοί —όπως ο Αυλωνίτης—, που πέρασαν από τα μπουλούκια, ενσωμάτωσαν στο παίξιμό τους αυτή την ποιότητα και αργότερα φάνηκε στις ταινίες τους. Επίσης, όσοι μαθήτευσαν στις νούτικες κωμωδίες απέκτησαν εμπειρία και εγρήγορση, καθώς αυτοσχεδίαζαν. Άκουγαν, για παράδειγμα, το πρωί μια ιστορία που τους άρεσε και το ίδιο βράδυ την έπαιζαν με δικά τους λόγια. Αυτό ήταν κάτι το αξιοθαύμαστο. Σήμερα υπάρχουν πλέον ειδικές ασκήσεις στις σχολές, για να το πετύχουν οι νέοι ηθοποιοί.

Η Ελλάδα θα μπορούσε να εκμεταλλευτεί αυτή την παράδοση στον τομέα της υποκριτικής. Να την παρουσιάσει στον υπόλοιπο κόσμο του θεάτρου. Θυμάμαι, όταν ήρθε στο Κ.Θ.Β.Ε. ο Ματίας Λάνγκχοφ, για να σκηνοθετήσει τις ***Βάκχες***, έψαχνε να βρει ηθοποιούς όπως αυτούς που είδε στον ***Θίασο*** του Αγγελόπουλου. Αναζητούσε αυτό το είδος αποστασιοποίησης που είχαν όταν έπαιζαν την ***Γκόλφω***. Νόμιζε ότι υπήρχε στις κρατικές σκηνές, αλλά φυσικά δεν το βρήκε. Δεν είναι τυχαίο ότι ένας διορατικός ξένος είδε την αξία αυτής της υπόκρισης και την αναζήτησε.

— Την παράδοση αυτή την κατέστρεψε η τηλεόραση;
Σίμος Κ.: Αρχικά η βιντεοκασέτα και μετά τα φτηνά τηλεοπτικά σήριαλ.

— Να επιστρέψουμε στις βασικές κατευθύνσεις της δουλειάς σας.
Σίμος Κ.: Υπάρχουν όντως δύο κατευθύνσεις, μία λόγια και μία λαϊκή. Η λαϊκή



Ερωφίλη Μικρή Επίδαυρος

απορρέει από το μπουλούκι· η λόγια από τη δική μας παιδεία και την αναζήτηση του ποιοι είμαστε και από πού προερχόμαστε. Να προσθέσω και την τραγωδία, που είναι ένας μελλοντικός στόχος της ομάδας. Η τραγωδία για μένα ενσωματώνει αυτά τα στοιχεία.

— Συναντηθήκατε στη Δραματική Σχολή του Κ.Θ.Β.Ε. και συνεχίσατε μαζί, μια οικογένεια, όπως τα μπουλούκια;

Έλενα Μαυρίδου: Ναι, γιατί ήδη από τότε είχαμε ίδιες ανησυχίες και αναζητήσεις. Μέσα από τη θεατρική καθημερινότητα γίνεσαι οικογένεια. Ακόμη και άνθρωποι που δεν έχουν σχέση αίματος, όπως εμείς, εντάσσονται στην ομάδα. Το βλέπουμε και σε άλλους θιάσους. Γίνεται από τον τρόπο που ζεις.
Σίμος Κ.: Το θέατρο το ίδιο το κάνει αυτό. Βέβαια, δεν μπορούν όλοι οι ηθοποιοί να ακολουθήσουν έναν τέτοιο τρόπο ζωής και δουλειάς. Από το πρωί μέχρι το βράδυ είμαστε μαζί. Δουλεύουμε τουλάχιστον οκτώ ώρες κάθε μέρα. Από την ομάδα μας πέρασε πολύς κόσμος. Πόσοι όμως άντεξαν να μείνουν;

— Πώς εξελίσσεσαι ως ηθοποιός μέσα από τη μακροχρόνια δουλειά με τη μάσκα;

Έλενα Μ.: Η έρευνα δεν τελειώνει ποτέ. Η μάσκα σε οδηγεί, είναι ένα χειροπιαστό εργαλείο, με το οποίο οριοθετείς πράγματα και ασκείσαι σε συγκεκριμένες τεχνικές. Αν προχωρήσεις μ' αυτόν τον τρόπο, εξελίσσεις σε μεγάλο βαθμό την τεχνική σου, και όσο περισσότερο κατέχεις την τεχνική τόσο περισσότερο μπορείς να εμβαθύνεις στον ρόλο. Αλλάζεις, η μάσκα σε ωριμάζει ως ηθοποιό.
Δήμητρα Κούζα: Όταν εμπιστεύεσαι τη μάσκα, σου προσφέρει ελευθερία. Σε οδηγεί σε πράγματα που δεν τα περιμένεις. Αν δουλέψεις, για παράδειγμα, αυτοσχεδιαστικά, πάνω στην κατεύθυνση των μπουλουκιών, η μάσκα σου προσφέρει



Λιωμένο Βούτυρο revisited

μεγάλες δυνατότητες.

Έλενα Μ.: Σκέφτομαι και κάτι άλλο. Η μάσκα, που είναι ένας χαρακτήρας τον οποίο πλάθεις και του προσθέτεις χαρακτηριστικά, σου δίνει στοιχεία για το πώς πρέπει να προχωρήσεις. Πολλές φορές δουλεύουμε παράλληλα με τη Μάρθα Φωκά, που τις κατασκευάζει. Οι μάσκες βελτιώνονται μετά από τις πρόβες, σύμφωνα με τον χαρακτήρα που δημιουργείται. Υπάρχουν εκδοχές που απορρίπτουμε και επιστρέφουμε σε προηγούμενα χαρακτηριστικά του ρόλου και της μάσκας, γιατί προσπαθούμε να βρούμε το πιο αληθινό τους σημείο, αυτό που πατάει περισσότερο στα πράγματα. Αν εμβαθύνεις στον χαρακτήρα που πλάθεις και αντιμετωπίσεις με σεβασμό τη μάσκα, τότε θα βγει κάτι αληθινό κι όχι περιγραφικό.

Σίμος Κ.: Η κατασκευή της μάσκας πρέπει να είναι συγκεκριμένη για να παίξει. Στην τραγωδία αυτό που βλέπουμε στον Χορό είναι νεκρό, όταν οι μάσκες δεν είναι φτιαγμένες για υποκριτική και αποτελούν περισσότερο εικαστικά στοιχεία. Όταν φοράς τη μάσκα, το σώμα σου πρέπει να είναι διακόσια τοις εκατό αφιερωμένο σ' αυτήν· να είναι ένα σώμα που πάλλεται και ρέει μαζί με τη μάσκα. Ο στόχος στο θέατρο αυτό είναι να ενωθεί το σώμα με τη μάσκα. Ο θεατής να πιστεύει ότι αυτό το πρόσωπο ανήκει σ' αυτό το σώμα και αυτό το σώμα σ' αυτό το πρόσωπο, όπως συμβαίνει στη ζωή μας. Πρόκειται για βασικό κανόνα· και με αυτή την έννοια, η μάσκα σε οδηγεί σε συγκεκριμένη υποκριτική φόρμα. Δεν μπορείς να κάνεις ό,τι θέλεις.

Εμείς περάσαμε από διάφορα είδη μάσκας. Στον ***Απόκοπο***, για παράδειγμα, δοκιμάσαμε κάποιες τεχνικές μπούτο, όμως είδαμε ότι δεν μπορεί να στηριχθεί αυτή η τεχνική στη μάσκα, γιατί το μπούτο είναι ανάλυση της ζωής. Ο χρόνος του λειτουργεί διαφορετικά, παρακολουθείς την κίνηση σε αργό ρυθμό και αυτό μετά από ένα σημείο δεν λειτουργεί, γιατί πέφτει η ενέργεια της μάσκας. Η



Άσκηση Επίδαυρος Σύσσημον

μάσκα χρειάζεται συχνές εναλλαγές, ώστε ο θεατής να θεωρήσει ότι άλλαξε η έκφραση που βλέπει. Αν παίξεις σωστά τη μάσκα, νομίζεις ότι αλλάζει πρόσωπο. Η διαφορά με τον ρεαλισμό έγκειται στο ότι, ενώ με τη μάσκα βάζεις παραπάνω ενέργεια και έντονη σωματική φόρμα, χωρίς τη μάσκα πρέπει να κάνεις τις ίδιες κινήσεις σ' ένα δέκα τοις εκατό. Προσωπικά, μέσα από την έρευνα με τη μάσκα, μου καθορίστηκαν πολύ καθαρά τα όρια της υποκριτικής. Με τη μάσκα μπορείς να αποδείξεις επιστημονικά τι σημαίνει φόρμα και τι σημαίνει ρεαλισμός.
Σιγά σιγά κατάλαβα ότι στην Ελλάδα παίζουμε θέατρο μάσκας χωρίς τις μάσκες. Όλα γίνονται με υπερβολική ενέργεια, δηλαδή αν σ' αυτούς τους ηθοποιούς φορούσες μια μάσκα, θα ήταν τέλειοι. Πρόκειται για ένα υπερ-παίξιμο.

— Διακρίνεις αλλαγές στην υποκριτική των νέων ηθοποιών;
Σίμος Κ.: Όχι, διακρίνω ένα τηλεοπτικό παίξιμο, που είναι επίσης μια φόρμα. Η ελληνική τηλεόραση είναι φόρμα στον υπερθετικό βαθμό, και μάλιστα ψεύτικη. Φυσικά, υπάρχουν εξαιρέσεις· υπάρχουν άνθρωποι που αναζητούν την αλήθεια. Γιατί το θέμα στην υποκριτική είναι η αλήθεια. Οποιαδήποτε φόρμα μπορεί να είναι ρεαλιστική. Επίσης, κάθε εποχή έχει τον δικό της ρεαλισμό. Άρα δεν μπορείς στην Ελλάδα να μένεις ακόμη στον ρεαλισμό της εποχής του '30. Πού βρίσκεσαι;

— Μα τι διδάσκεται στις δραματικές σχολές;
Σίμος Κ.: Σκηνοθεσίες διδάσκονται. Ηθοποιοί διδάσκουν ρόλους όπως τους έμαθαν από σκηνοθέτες. Δεν μαθαίνουν το πρώτο και βασικό: ότι πρέπει να είναι άμεσοι, ότι πρέπει να βγουν στον δρόμο, να παρατηρούν τους ανθρώπους, να βρουν τον Άμλετ εκεί. Γιατί κάπου τριγυρνά, θα τον πετύχεις. Ακολούθησέ τον, παρατήρησέ τον. Η πρώτη αρχή είναι αυτή. Στην Ελλάδα δεν υφίστανται

οι βασικές αρχές. Επίσης, δεν έχουμε ορολογία, γιατί δεν υπάρχει πρωτογενής έρευνα. Δανειζόμαστε την ορολογία από εκεί όπου γίνεται η έρευνα και εξελίσσεται το σύγχρονο θέατρο. Ας πούμε, στην Πολωνία είναι άριστα εκπαιδευμένοι στη μέθοδο Γκροτόφσκι αλλά ταυτόχρονα παίζουν σύγχρονο θέατρο. Στην Ελλάδα παίζουμε κυρίως φόρμα, ξένη προς τον ρεαλισμό.

— Μήπως πρόκειται για ένα άλλο είδος θεάτρου;
Σίμος Κ.: Όχι. Το διαφορετικό θέατρο καθορίζεται από τη σκηνοθεσία, όχι από την υποκριτική. Όταν βλέπω παραστάσεις μεγάλων σκηνοθετών, όπως των Βερλικόφσκι, Τσάντεκ ή Μπρουκ, διακρίνω ένα υποκριτικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο πατά η σκηνοθεσία. Στους μεγάλους σκηνοθέτες, και στην φόρμα ακόμα, υπάρχει πλαστικότητα, ρεαλισμός.
Έλενα Μ: Δεν υπάρχει οργανωμένη μέθοδος με ασκήσεις που να ακολουθείται από όλους. Έχουμε φοβερό δυναμικό, αλλά λείπει η ομπρέλα κάτω από την οποία μπορούμε να συναντηθούμε.
Σίμος Κ.: Υπάρχει δυναμικό και ενέργεια, αλλά είναι ανεξέλεγκτα. Είναι σαν τη μάσκα· αν δεν εστιάσεις την ενέργεια, διαχέεται παντού και χάνεται. Πρέπει να είναι συγκεντρωμένη.

— Τι είναι το μπουλούκι σήμερα;
Σίμος Κ.: Τίποτα, κάτι εξαφανισμένο στη λήθη.

— Όμως εσείς πιάσατε αυτό το ξεχασμένο νήμα, δημιουργήσατε έναν ολιγομελή θίασο με χαμηλό προϋπολογισμό, και γυρνάτε όλη τη χώρα.
Έλενα Μ.: Για μας ήταν ζητούμενο αυτή η εμπειρία. Ξεκινήσαμε την προσπάθεια ως έρευνα και ανακαλύψαμε ότι μας αρέσει. Άλλωστε, προερχόμαστε από έναν τελείως διαφορετικό χώρο, το Κ.Θ.Β.Ε., όπου είχαμε όλες τις ανέσεις.
Σίμος Κ.: Παίζουμε παντού: σε μπαλκόνια, στον δρόμο, σε σχολεία, σε κλειστές αίθουσες, στο βουνό, δίπλα στη θάλασσα, μέσα στη βροχή.
Ήταν η αρχική μας απόφαση: ανεβάζουμε την ***Γκόλφω*** και βγαίνουμε περιοδεία, όπως τα μπουλούκια. Στην Ελλάδα είμαστε καλομαθημένοι, δεν θέλει ο άλλος να κάνει όλες τις δουλειές στο θέατρο, προτιμά τη σιγουριά της Αθήνας. Αντίθετα, οι φίλοι μου στο εξωτερικό κάνουν ό,τι αποφασίσουν. Οι τελειόφοιτοι της σχολής στην Ουγγαρία πήραν μια βοϊδάμαξα και γυρνούσαν τα χωριά σαν μεσαιωνικός θίασος. Πρέπει να τολμήσουν στην Ελλάδα. Να καταλάβουν ότι στην τέχνη υλοποιείς ό,τι ονειρεύεσαι χωρίς να λογαριάζεις κανέναν, αλλιώς δεν προχωράει τίποτα.

— Ο λόγος που επέλεξες έμμετρα κείμενα είναι επειδή απαιτούν ιδιαίτερη υποκριτική προσέγγιση;
Σίμος Κ.: Με απασχολούσε ιδιαίτερα η εκφορά του έμμετρου λόγου, γιατί στην Ελλάδα μαθαίνουμε ότι ο στίχος πρέπει να σπάει για να γίνει κατανοητός στο κοινό. Πήγαινα λοιπόν να δω παραστάσεις με σπασμένο στίχο και δεν καταλάβαινα τίποτα. Τότε άρχισα να σκέφτομαι: τι γίνεται στις άλλες χώρες; Τι κάνουν οι Άγγλοι, οι Γερμανοί; Ακούγοντας, κατάλαβα ότι ποτέ δεν κόβουν τον στίχο. Ο ενδεκασύλλαβος παραμένει ενδεκασύλλαβος. Ακούς πού χτυπάν τα μέτρα, τα ασθενή και τα ισχυρά σημεία, γιατί είναι μουσική. Εμείς στο παρελθόν πώς μιλούσαμε τον στίχο; Ο Κατράκης στην ***Γκόλφω*** νομίζεις ότι σου μιλάει. Είναι άμεσο και σύγχρονο. Δεν κόβει τον στίχο, τονίζοντας σε περίεργα σημεία.

— Στα χορικά χάνουμε συνήθως το κείμενο.
Σίμος Κ.: Ναι, γιατί είναι έμμετρο κείμενο, και το αντιμετωπίζουν έτσι. Άρχισα λοιπόν να ψάχνω τι έκαναν οι παλιοί. Και είδα ότι δεν σπάει ο στίχος. Μετά, αρχίσαμε να δουλεύουμε με φιλολόγους, που είναι η ζωή τους αυτά τα κείμενα, και πάλι καταλήξαμε ότι δεν σπάει ο στίχος. Τελικά, σκέφτεσαι το πολύ απλό: θα καθόταν ο Χορτάτσης να παιδεύεται με την ομοιοκαταληξία, αν ήταν να σπάει ο στίχος; Για μένα το θέμα έχει πλέον επιστημονική βάση. Είδα παραστάσεις κλασικών έργων, Σαίξπηρ για παράδειγμα, σε μεταμοντέρνα σκηνοθεσία, ο στίχος έμεινε στίχος, δεν έσπασε.

— Ζητούμενο σήμερα είναι η τραγωδία και συγκεκριμένα ο Χορός.
Σίμος Κ.: Είναι μέγα ζήτημα ο Χορός. Η δική μου πρόταση είναι ότι πρέπει να επιστρέψουμε στο πλήθος. Τι ήταν ο Χορός όμως; Να θυμηθούμε τα έθιμα μας, όπου κυριαρχεί ο κυκλικός χορός; Το αλώνι είναι ένα αρχετυπικό σχήμα. Νομίζω ότι, βλέποντας την ορχήστρα, καταλήγω στο συμπέρασμα ότι ο κύκλος καθόριζε την κίνηση του Χορού. Οι αρχαίοι δεν έκαναν στην ορχήστρα εγκεφαλικά σχήματα, όπως τα είδαμε στον γερμανικό εξπρεσιονισμό. Ήταν πρακτικοί άνθρωποι. Κάτι γινόταν μέσα στον κύκλο, που είχε σχέση με το σχήμα.
Θυμάμαι έναν πολύ ενδιαφέροντα χώρο στο Πήλιο, όπου μετέτρεψαν σε θέατρο το αλώνι του χωριού. Εκεί παίξαμε την ***Golfω.***

— Είχε απήχηση η παράσταση;
Σίμος Κ.: Εξαιρετική, σε όλες τις εκδοχές και σε διαφορετικούς θεατές. Ο κόσμος έχει μεγάλη ανάγκη το μελόδραμα. Δεν είναι τυχαίο ότι τα μπουλούκια, όποτε είχαν ανέχειες, έπαιζαν την ***Γκόλφω,*** για να έχουν σίγουρες εισπράξεις. Ο κόσμος ήθελε να πάει να κλάψει. Μετά ακολουθούσε η κωμωδία, για να γελάσουν και να ολοκληρωθεί η βραδιά.

— Η μάσκα σε οδήγησε στο ρεπερτόριο;
Σίμος Κ.: Αντίθετα, το ρεπερτόριο με οδήγησε στη μάσκα. Το ρεπερτόριο ήταν η αρχή, γιατί έψαχνα να βρω μια υποτιθέμενη ελληνική παράδοση. Ο λόγος είναι το όχημα, και έπρεπε να βρω τη φόρμα που να τον στηρίζει. Ποια θα μπορούσαν να είναι τα έργα-σταθμοί αυτής της παράδοσης. Η ***Γκόλφω***, για παράδειγμα, έμαθε την Ελλάδα να βλέπει θέατρο. Βέβαια, πρόκειται για ένα κείμενο όπου υπάρχει πλέον η ανάμνηση της υπαίθρου από έναν αστό, και ο στίχος συχνά μπερδεύεται. Δεν είναι το αριστούργημα του Χορτάτση, όπου δεν έχει χάσει ούτε μια συλλαβή.
Έλενα Μ: Το έργο του Χορτάτση είναι ένα στέρεο οικοδόμημα, από το οποίο δεν μπορείς να αφαιρέσεις εύκολα στίχους. Η διασκευή έγινε προσεχτικά μέσα στα χρόνια, με τη συμβολή της Ναταλίας Δεληγιαννάκη. Έπρεπε να μάθουμε όλους τους κανόνες του δεκαπεντασύλλαβου, ώστε να μπορέσουμε να αφαιρέσουμε κομμάτια χωρίς να τραυματίσουμε το κείμενο. Πολύ εύκολα οδηγείσαι στην αυθαιρεσία. Οι αλλαγές δεν πρέπει να διαφοροποιούν τον ρυθμό και την αναπνοή.

— Σίμο, διδάχθηκες τα κείμενα αυτά στη Δραματική Σχολή;
Σίμος Κ.: Όχι. Εγώ είχα στο μυαλό μου το εξής: Τι είναι η Ελλάδα μας; Ήταν η εποχή τότε με την Ολυμπιάδα, όπου κυριαρχούσε στον τόπο μια υπερφίαλη μεγάλη ιδέα για την Ελλάδα και για το ελληνικό DNA που θα κατακτήσει τον κόσμο όλο... και τελικά μάς κατέκτησαν.
Ο προβληματισμός μου πάνω στην ταυτότητα προέκυψε από τα ταξίδια που έκανα μέσω των ανταλλαγών του Κ.Θ.Β.Ε., από τις συνεργασίες με Ούγγρους και Φιλανδούς ηθοποιούς. Διαπίστωσα ότι αυτοί ξέρουν για τι πράγμα μιλούν. Εμείς τι κάνουμε; Εγώ ποιος είμαι; Από εκεί ξεκίνησε όλο. Ποια έργα έβαλαν τη σφραγίδα τους στην παράδοσή μας; Εδώ και καιρό με απασχολεί ο ***Ορέστης***, γιατί αποτελεί ένα πολύ σύγχρονο έργο και μια μεταβατική φάση της τραγωδίας.

— Και ο Οιδίποδας *που εντάξατε στο* Σύσσημο*;*
Σίμος Κ.: Ο ***Οιδίποδας*** είναι ένα καταπληκτικό έργο με φοβερή δομή, αλλά ο Ευριπίδης είναι δικός μας, είναι του εικοστού αιώνα. Ο Σοφοκλής είναι τέλειος. Δεν μπορείς να τον αγγίξεις όταν ξεκινάς με την τραγωδία. Ο Σοφοκλής είναι πράγματι τέλειος, είναι ο Τσέχωφ, ας πούμε...

— Θα ήθελες να σκηνοθετήσεις Τσέχωφ;
Σίμος Κ: Ναι, πάρα πολύ, όσο πιο ρεαλιστικά γίνεται. Οι ανθρώπινες σχέσεις στον Τσέχωφ είναι τόσο σπουδαίες, όπως και στον Μολιέρο.

— Στον Μολιέρο φαίνεται ξεκάθαρα το πρόβλημα της υποκριτικής.
Σίμος Κ: Ναι, γιατί παίζουν όλοι με μουτσούνες. Ο Μολιέρος δεν παίζεται με αστείες φάτσες. Αυτό το φαινόμενο της υπερβολής το εντόπισα εντονότερα στα τηλεοπτικά σήριαλ της Κύπρου. Στη Μέση Ανατολή βέβαια το πράγμα ξεφεύγει. Όταν είδα λιβανέζικα σήριαλ, σκέφτηκα ότι εμείς μ' αυτούς είμαστε συγγενείς. Είμαστε η δυτική εκδοχή τους. Λες και βλέπω ελληνικό σήριαλ σε hardcore. Παρά τις ελπίδες πολλών, πολιτιστικά δεν ακολουθήσαμε την Ευρώπη. Πολιτισμικά είμαστε πιο κοντά στα Βαλκάνια και τη Μέση Ανατολή, αλλά δεν μας αρέσει.
— Είναι τεράστιο θέμα η υποκριτική στον Αριστοφάνη.
Σίμος Κ: Μα είχαμε τόσο ωραία σχολή, γιατί γίναμε σούργελο; Μας αρέσει η ευκολία, γίναμε σκυλάδικο. Οι παλαιότεροι έπαιζαν με λεπτότητα την κωμωδία. Μετά, με τη βιντεοκασέτα, έγιναν όλα πρόχειρα, και οι καναλάρχες μάς αποτελείωσαν. Επίσης, οι περισσότεροι ηθοποιοί στην τηλεόραση δεν παίζουν σωματικά. Εμείς είμαστε απόλυτα σωματικός λαός και μπορούμε να κάνουμε σπουδαίο θέατρο. Δυστυχώς, μας εγκλώβισε η στείρα φόρμα.

— Η σχέση με το Φεστιβάλ Αθηνών σας βοήθησε;
Σίμος Κ.: Σίγουρα, γιατί μας γνώρισε ο κόσμος και μας έδωσε την ευκαιρία να πραγματοποιήσουμε ιδιαίτερες παραστάσεις, όπως ο ***Απόκοπος***, η ***Ερωφίλη*** και το ***Σύσσημον***. Ο ***Απόκοπος*** πήγε πολύ καλά στην περιοδεία. Όταν ξεκινήσαμε την ενασχόληση με την κρητική Αναγέννηση, το πρώτο που είχα στο μυαλό μου ήταν ότι οι παραστάσεις πρέπει να παιχτούν στον τόπο τους. Στην Κρήτη είναι ζωντανός ο δεκαπεντασύλλαβος, οι μαντινάδες. Γυρνούσαμε χαράματα με το φορτηγό, ανοίγαμε το ραδιόφωνο και να οι μαντινάδες από νοικοκυρές, παιδιά... Τέσσερα χρόνια περιοδεία.

Ο Τσαρούχης είχε πει: ***Έχουμε θέατρο. Καραγκιόζης λέγεται!*** Αν ξεκινούσα τώρα θα γινόμουν Καραγκιοζοπαίχτης. Υπάρχει μεγάλη ανάγκη για τον Καραγκιόζη. Αυτό που κάνω με τον κομπέρ στην παράσταση είναι από μια ιδέα που είχα για τον Καραγκιόζη. Αν έκανα Καραγκιόζη τώρα, θα ήταν ένας χυδαίος και άγριος Καραγκιόζης, που μέσα από το πανί κρίνει, βρίζει, δέρνει, είναι σε έξαλλη κατάσταση. Πιστεύω ότι ο Καραγκιόζης πρέπει να επιστρέψει, να αρχίσει να μιλάει ξανά, γιατί ξεχνάμε σ' αυτή τη χώρα. ■

της **ΛΙΝΑΣ ΜΥΛΩΝΑΚΗ**
Ιστορικού κινηματογράφου
Δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Τα ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης: Ιστορίες για την πόλη και τους ανθρώπους της

Ενώ ο κινηματογράφος μυθοπλασίας απομακρύνει το βλέμμα του από τη Θεσσαλονίκη, που ολοένα και σπανιότερα εμφανίζεται στις ελληνικές ταινίες, το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ αναπτύσσει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την πόλη. Με πυρήνα το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, που ιδρύθηκε το 1999, καταγράφεται τα τελευταία χρόνια μια αξιοσημείωτη άνθηση ταινιών ντοκιμαντέρ που αναφέρονται στη Θεσσαλονίκη και την αξιοποιούν, όχι μόνο ως κινηματογραφικό τόπο, αλλά —κυρίως— ως πηγή έμπνευσης για πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά ζητήματα της πόλης και των ανθρώπων της. Τα ντοκιμαντέρ αφηγούνται παλιές και νεότερες ιστορίες, γυρίζοντας στις συνοικίες, στους δρόμους και στα περίχωρα της Θεσσαλονίκης, προκειμένου να ζωντανέψουν αναμνήσεις, να συγκινήσουν, να ψυχαγωγήσουν, να ενημερώσουν, να κινητοποιήσουν και να ξυπνήσουν μνήμες και συνειδήσεις, στενά συνδεδεμένες με τα πολλά πρόσωπα της πόλης.

Η παρουσία του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, σε συνδυασμό με σημαντικές αλλαγές στη φυσιογνωμία και στην κουλτούρα της πόλης, ιδιαίτερα την τελευταία πενταετία, αλλαγές που συμπίπτουν με την εμφάνιση μιας νέας γενιάς κινηματογραφιστών με έδρα τη Θεσσαλονίκη, καλλιεργούν τις συνθήκες για την ανάδυση μιας ξεχωριστής κατηγορίας ντοκιμαντέρ για την πόλη. Πρόκειται για μια σειρά ταινιών χωρίς κοινά αφηγηματικά ή υφολογικά χαρακτηριστικά, που ανήκουν στο κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ και μοιράζονται το έντονο ενδιαφέρον για τη Θεσσαλονίκη.

Οι ταινίες αυτές, που γυρίζονται από παλιούς και νέους σκηνοθέτες, οι οποίοι δραστηριοποιούνται καλλιτεχνικά στη Θεσσαλονίκη, αξιοποιούν τις κινηματογραφικές της αρετές για να εξερευνήσουν την ιστορία και τον πολιτισμό της, τα τοπία και τα πρόσωπα που τη χαρακτηρίζουν, καθώς και την καθημερινότητα των κατοίκων της. Τα ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης συγκροτούν μια αναγνωρίσιμη ομάδα «ντοκιμαντέρ πόλης», όπου, εκτός από το ότι τα γυρίσματα πραγματοποιούνται, ενμέρει ή στο σύνολό τους, στη Θεσσαλονίκη, η πόλη διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο στην κινηματογραφική ιστορία.

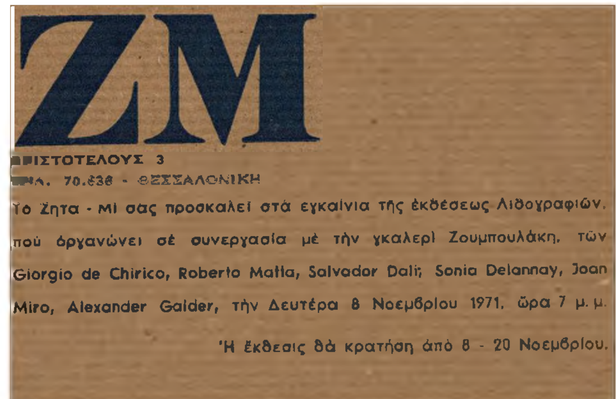
Τα ντοκιμαντέρ πόλης

Τα «ντοκιμαντέρ πόλης» για τη Θεσσαλονίκη παρουσιάζουν θεματική ποικιλομορφία και επιδιώκουν να ανακαλύψουν την πόλη με διαφορετικούς τρόπους, που δεν περιορίζονται στην ιστορική καταγραφή. Δεν λείπουν βέβαια και τέτοιες περιπτώσεις, όπως είναι το, τηλεοπτικής καταγωγής, ***Ενθύμιον Θεσσαλονίκης*** (2012) του Γιώργου Μπότσου, μια σειρά δύο ντοκιμαντέρ, τα οποία διατρέχουν όλα τα σημαντικά γεγονότα που διαμόρφωσαν τη σύγχρονη ιστορία της πόλης από το 1912 μέχρι σήμερα.

Αρκετά από τα ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης στρέφουν το ενδιαφέρον τους σε συγκεκριμένους τόπους και τοπία της πόλης, προσπαθώντας να ανιχνεύσουν την εξέλιξη της ιστορικής και πολιτισμικής ταυτότητάς της. Στο ***Αρχαιολογικό Μουσείο της Θεσσαλονίκης*** του Xavier Lefebvre (2012), μια γαλλική ταινία που συμμετείχε στο 15ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, ο σκηνοθέτης αναψηλαφεί την ιστορία μέσα από τα τεκμήρια των αρχαιολογικών θησαυρών που φιλοξενούνται στην πόλη. Στο ***Κουρσάλ*** (2006) του Νίκου Θεοδοσίου αναβιώνει η ιστο-



Σκηνή από το ντοκιμαντέρ *I would like to give my heart for ever* του Αντώνη Κιούκα για την γκαλερί «Ζήτα Μι».



ZM

ΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 3

Λ. 70.638 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Το Ζήτα - Μι σας προσκαλεί στά εγκαίνια τής έκθέσεως Λιθογραφιών, πού όργανώνει σέ συνεργασία μέ τήν γκαλερί Ζουμπουλάκη, τών Giorgio de Chirico, Roberto Matta, Salvador Dali, Sonia Delannay, Joan Miro, Alexander Galder, τήν Δευτέρα 8 Νοεμβρίου 1971, ώρα 7 μ.μ.

Ή έκθεσις θά κρατήση άπό 8 - 20 Νοεμβρίου.

Πρόσκληση σε έκθεση της γκαλερί «Ζήτα Μι», ενός εμβληματικού πολιτιστικού χώρου της Θεσσαλονίκης του '60, στο ντοκιμαντέρ *I would like to give my heart for ever* του Αντώνη Κιούκα

ρία του ομώνυμου, και μοναδικού στον κόσμο, κινηματογράφου που λειτούργησε πάνω σε ένα ιστιοφόρο στην παραλία της Θεσσαλονίκης την περίοδο του Μεσοπολέμου. Η αναζήτηση πληροφοριών για τον μυθικό κινηματογράφο γίνεται αγχώδης και χάνεται σε ένα ομιχλώδες τοπίο, μέσα από το οποίο αναδεικνύονται άλλες πτυχές της πόλης, στο διάστημα περίπου ενός αιώνα, που η επίσημη ιστορία προκλητικά αγνοεί.

Στο ***I would like to give my heart forever*** (2011) του Αντώνη Κιούκα πρωταγωνιστής είναι η ιστορική γκαλερί «Ζήτα-Μι» της Μάρως Λάγια και της Κατερίνας Καμάρα, που ιδρύθηκε από τον Παύλο Ζάννα και τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο ως κατάστημα εισαγόμενων δίσκων και καλλιτεχνικών αντικειμένων, για να εξελιχθεί σε εμβληματικό πολιτιστικό στέκι της δεκαετίας του '60. Στο ***Ιχνηλατώντας: Ο φάρος του κόσμου*** (2013) των Κατερίνας Καραγιάννη και Δημήτρη Κιτσικούδη παρουσιάζεται το Κέντρο Προστασίας Ανηλίκων «Φάρος του Κόσμου» στη δυτική πλευρά της Θεσσαλονίκης, μια σχεδόν αθέατη γεωγραφική επικράτεια της πόλης, που ζωντανεύει την καθημερινότητα στον Δενδροπόταμο. Πρωταγωνιστούν μια περιοχή-γκέτο και οι προσπάθειες των ανθρώπων του κέντρου να βελτιώσουν την ποιότητα ζωής σε έναν αφιλόξενο και υποβαθμισμένο τόπο, μόλις πέντε χιλιόμετρα από το κέντρο της Θεσσαλονίκης.

Μια ακόμη θεματική κατηγορία που αναπτύσσεται στα ντοκιμαντέρ πόλης είναι οι ιστορίες για το πολυπολιτισμικό πρόσωπο της Θεσσαλονίκης, με έμφαση σε άγνωστες μέχρι πρόσφατα πλευρές του, όπως η ιστορία των Ελλήνων εβραίων της Θεσσαλονίκης. Η παραγωγή αυτής της κατηγορίας ντοκιμαντέρ ευνοείται από τη γενικότερη στροφή των ιστορικών επιστημών στην αξία της προφορικής ιστορίας, αλλά και από την επαναφορά του ενδιαφέροντος της ιστορικής έρευνας σε λιγότερο μελετημένες όψεις της ιστορίας της πόλης (κυρίως στο εβραϊκό και οθωμανικό παρελθόν της Θεσσαλονίκης, που τα τελευταία χρόνια αρχίζει να βγαίνει στην επιφάνεια). Η έκδοση του βιβλίου του Αμερικανού ιστορικού Mark Mazower ***Θεσσαλονίκη: Η πόλη των φαντασμάτων*** (2004) υπήρξε καθοριστική για την αναζωπύρωση της δημόσιας συζήτησης σχετικά με το πλούσιο και ετερόκλητο ανθρώπινο μωσαϊκό της παλιάς Θεσσαλονίκης, το οποίο άρχισαν να επαναδιαπραγματεύονται οι ιστορικές, πολιτισμικές και ανθρωπολογικές σπουδές. Παράλληλα, ο επετειακός εορτασμός του 2012, ανεξάρτητα από την έκβασή του, έδωσε αφορμές για να ενδυναμωθεί όχι μόνο το καλλιτεχνικό και το ερευνητικό αλλά και το συλλογικό ενδιαφέρον των ίδιων των πολιτών της Θεσσαλονίκης για την ιστορία της πόλης, ιδιαίτερα για τη μικροϊστορία που αποκαλύπτεται πίσω από τόπους και ανθρώπους. Ένα ντοκιμαντέρ αυτής της φιλοσοφίας είναι το ***Χρονικό της καταστροφής*** (2011) των Χρύσας Τζελέπη και Άκη Κερσανίδη, που αναφέρεται στο ολοκαύτωμα των κατοίκων του Χορτιάτη στη διάρκεια της Κατοχής. Η ταινία δίνει τον λόγο σε ανθρώπους που έζησαν τα γεγονότα από κοντά και τονίζει τη σημασία της διατήρησης της ιστορικής μνήμης.

Η ιστορική συγκυρία ευνόησε την εμφάνιση αρκετών σύγχρονων ντοκιμαντέρ για τους εβραίους της Θεσσαλονίκης, όπως το ελβετικό ***Salonica*** (2008) του Paolo Poloni, που επικεντρώνεται στο εβραϊκό παρελθόν της πόλης και στη γενικότερη πολυπολιτισμική της φυσιογνωμία κατά την οθωμανική κυριαρχία. Ένα ακόμη σχετικό ντοκιμαντέρ είναι το ***Καναρίνι μου γλυκό*** (2011) του Ισραηλινού Roy Sher, που επιλέχθηκε ως ταινία έναρξης του 13ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, για τη ζωή της μεγάλης ρεμπέτισσας Ρόζας Εσκενάζυ, μιας καλλιτέχνιδας εβραϊκής καταγωγής, που αναβιώνει ένα ταξίδι από την Κωνσταντινούπολη στη Θεσσαλονίκη και την Αθήνα, στα μουσικά βήματα της θρυλικής τραγουδίστριας.

Ακολούθησαν το ***Φιλιά εις τα παιδιά*** (2011) του Βασίλη Λουλέ, που παρακολουθεί πέντε μικρά εβραιόπουλα στην Ελλάδα της γερμανικής Κατοχής — τη Ρόζα, τον Σήφη, την Ευτυχία, τη Σέλλυ και τον Μάριο, που σώζονται από βέβαιο θάνατο χάρη στην προστασία που τους προσφέρουν χρι-



Στο ολοκαύτωμα του Χορτιάτη στην περίοδο της Κατοχής αναφέρεται το ντοκιμαντέρ *Χορτιάτης: Το χρονικό μιας καταστροφής* των Χρύσας Τζελέπη και Άκη Κερσανίδη

στιανικές οικογένειες. Η ταινία, που τιμήθηκε με οκτώ βραβεία σε ελληνικά και ξένα φεστιβάλ, σκιαγραφεί τις ζωές των εβραϊκών κοινοτήτων της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας πριν από τον πόλεμο. Το ντοκιμαντέρ αποκαλύπτει σπάνιες στιγμές της κατεχόμενης Θεσσαλονίκης, μέσα από κινηματογραφικά αρχεία, ερασιτεχνικές ταινίες Γερμανών στρατιωτών και παράνομες λήψεις Ελλήνων πατριωτών.

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, Βασίλης Λουλές, σε σημείωμά του για την ταινία στην Parallaxi,[1] αναφέρεται στην ξεχωριστή σχέση που συνδέει τα ***Φιλιά εις τα παιδιά*** με τη Θεσσαλονίκη, όπου η ταινία γνώρισε θερμή υποδοχή: «Κι εγώ, που πάντα ερχόμουν στη Θεσσαλονίκη για λίγο, περαστικός κι ανέγγιχτος, τώρα πλέον, τη νιώθω πολύ οικεία, δική μου· χάρη στο ντοκιμαντέρ ***Φιλιά εις τα παιδιά***, έχω αγαπήσει πολύ στην πόλη αυτή, κι έχω αγαπηθεί. Έζησα μικρές ιστορίες σε σταυροδρόμια, πλατείες και κτίρια — ιστορίες καινούργιες, δικές μου, χαραγμένες απ' την αρχή, αλλά ιστορίες που γεννήθηκαν μέσα από τις ιστορίες των παιδιών της ταινίας. Στην πόλη του ξεριζωμού και της απώλειας, στην "πρωτεύουσα των προσφύγων" του αγαπημένου Γιώργου Ιωάννου, έχω κάπου ν' ακουμπήσω».

Ταινίες πορτρέτα

Στα «ντοκιμαντέρ πόλης» εντάσσεται και μια άλλη ομάδα ταινιών, που συνιστούν πορτρέτα από —περισσότερο ή λιγότερο προβεβλημένα— πρόσωπα της Θεσσαλονίκης, τα οποία αναδεικνύουν το έμψυχο δυναμικό της σε διάφορους τομείς. Στους ***Αφανείς ήρωες*** (2012) του Παναγιώτη Κουντουρά αναδεικνύονται οι άνθρωποι πίσω από τις κάμερες, οι μηχανικοί προβολής στα σινεμά της Θεσσαλονίκης. Η ***Ταξιδιάρα ψυχή*** (2009) της Αγγελικής Αριστομενοπούλου αναφέρεται σε έναν Θεσσαλονικιό μουσικό, που με τους στίχους του σημάδεψε την εναλλακτική ροκ σκηνή της χώρας μας, τον Γιάννη Αγγελάκα, ο οποίος ζει και δημιουργεί στη Θεσσαλονίκη. Η ροκ μυθολογία της Θεσσαλονίκης, με απόηχο που φθάνει ώς ...την άλλη πλευρά του Ατλαντικού, ζωντανεύει μέσα από τη ζωή του Τέρρυ Παπαντίνας στο ***T 4 Trouble and the Self Admiration Society*** (2009) του Δημήτρη Αθυρίδη. Ο Παπαντίνας, ίνδαλμα της ροκ σκηνής της δεκαετίας του '70 στη Νέα Υόρκη, αποκαλύπτει —σε μια εκ βαθέων εξομολόγηση μπροστά στην κάμερα— μια απομονωμένη και περιθωριοποιημένη ζωή στη σημερινή Θεσσαλονίκη. Στη μουσική σκηνή της Θεσσαλονίκης αναφέρεται και το ντοκιμαντέρ ***Σάκης Παπαδημητρίου – Η αναπνοή του αυτοσχεδιαστή*** του Σπύρου Τσιφτσή (2012), για τον γνωστό

1. Βασίλης Λουλές. «Το ντοκιμαντέρ "Φιλιά εις τα παιδιά", η Θεσσαλονίκη κι εγώ». *Parallaxi*, 23.01.2014. http://www.parallaximag.gr/parallax-view/ntokimanter-filia-eis-ta-paidia-i-thessaloniki-ki-ego#sthash.mO5lyDQR.dpuf

Προσωπικές μνήμες, προφορικές μαρτυρίες και χειρόγραφα ανασυνθέτουν την ιστορία πέντε παιδιών εβραϊκής καταγωγής στην κατεχόμενη Θεσσαλονίκη στο *Φιλιά εις τα παιδιά* του Βασίλη Λουλέ

τζαζ δημιουργό, κινηματογραφώντας τη βιογραφία ενός ταλαντούχου καλλιτέχνη με πολλαπλές ιδιότητες.

Τον μουσικό πλουραλισμό της Θεσσαλονίκης προβάλλει και το ντοκιμαντέρ ***Σταύρος Κουγιουμτζής: Μια καληνύχτα πες μου*** του Τηλέμαχου Κοεμτζόπουλου, σε σενάριο και αφήγηση του Κώστα Μπλιάτκα. Πρόκειται για ωραίο τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ της σειράς της ΕΤ-3 ***Ο αιώνας της Θεσσαλονίκης***, που προβλήθηκε στο 15ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης και καταγράφει τη ζωή του Σταύρου Κουγιουμτζή, του μελαγχολικού συνθέτη της Θεσσαλονίκης, που έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην πόλη που τόσο αγάπησε.

Στο ντοκιμαντέρ ***Θεσσαλον-ΗΧΟΙ*** (2011) της κινηματογραφικής ομάδας Ciners8 αποτυπώνονται η ποικιλία των μουσικών ρευμάτων και οι νέες τάσεις στη μουσική σκηνή της πόλης της Θεσσαλονίκης, στο σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης. Η ταινία καταρτίζει έναν χάρτη συνόλων, που παρακολουθεί ένα δίκτυο ομάδων και καλλιτεχνικής δημιουργίας, το οποίο λειτουργεί στον αστικό χώρο της Θεσσαλονίκης.



Σκηνή από το ντοκιμαντέρ *Φιλιά εις τα παιδιά* του Βασίλη Λουλέ

Πολιτικοποιημένα ντοκιμαντέρ

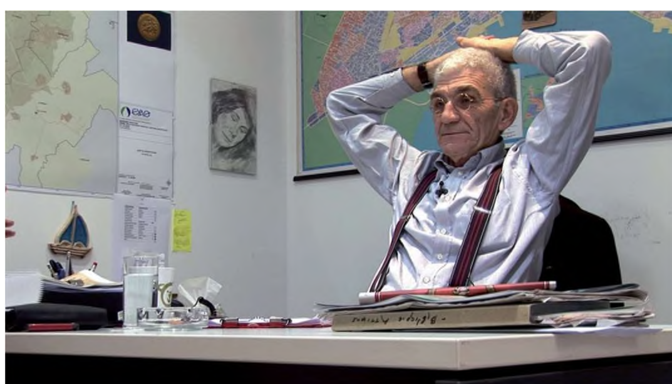
Εκτός από τη μουσική υπάρχει και η πολιτική. Ένα από τα πιο πολυσυζητημένα πρόσωπα της πολιτικής ζωής στη Θεσσαλονίκη, ο δήμαρχος Γιάννης Μπουτάρης, πρωταγωνιστεί στο ντοκιμαντέρ ***Ένα βήμα μπροστά*** (2012) του Δημήτρη Αθυρίδη. Πρόκειται για μια κινηματογραφική καταγραφή της προεκλογικής εκστρατείας του αντισυμβατικού επι-



Σκηνή από το ντοκιμαντέρ *Ένα βήμα μπροστά* του Δημήτρη Αθυρίδη για την προεκλογική εκστρατεία του δημάρχου Θεσσαλονίκης Γιάννη Μπουτάρη



Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Ένα βήμα μπροστά* του Δημήτρη Αθυρίδη για την προεκλογική εκστρατεία του δημάρχου Θεσσαλονίκης Γιάννη Μπουτάρη



Μια από τις πιο δημοφιλείς προσωπικότητες της Θεσσαλονίκης, ο δήμαρχος Γιάννης Μπουτάρης, πρωταγωνιστεί στο ντοκιμαντέρ *Ένα βήμα μπροστά* του Δημήτρη Αθυρίδη

χειρηματία και γνωστού οινοπαραγωγού για το δημαρχιακό αξίωμα, που παρακολουθεί δέκα εβδομάδες μιας επεισοδιακής αναμέτρησης σε πολιτικό, κοινωνικό και προσωπικό επίπεδο. Εκτός από τη δημοφιλία του ίδιου του Μπουτάρη, το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ παραπέμπει σε μια μεγάλη αλλαγή πολιτικής που συντελέστηκε στον κεντρικό δήμο της Θεσσαλονίκης, η οποία πυροδότησε κρίσιμους μετασχηματισμούς στη δημόσια ζωή της πόλης.

Στα ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης συγκαταλέγεται και μια πιο πολιτικοποιημένη κατηγορία ταινιών τεκμηρίωσης, που αναδεικνύει πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά ζητήματα, τα οποία αφορούν συλλογικά την πόλη. Η θεματολογία, όπως και ο τρόπος παραγωγής τους, που συχνά παρουσιάζει συγγένειες με το σχεδόν χειροποίητο σινεμά του ανερχόμενου σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου μυθοπλασίας (ανεξάρτητες παραγωγές, αυτοχρηματοδότηση), συμβάλλουν στην ανάδυση μιας διαφορετικής κινηματογραφικής κουλτούρας, που προάγει μια πιο ανοιχτή και πολιτικοποιημένη άποψη για τη Θεσσαλονίκη και την ιστορία της. Πρόκειται για ντοκιμαντέρ που επιδιώκουν την πληροφόρηση και την ευαισθητοποίηση του κοινού σχετικά με σοβαρά θέματα της πόλης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ***Μια τρύπα στο νερό*** (2008) του Μάνου Παπαδάκη, που αναφέρεται στην προχειρότητα και στην αναποτελεσματικότητα του έργου της υποθαλάσσιας αρτηρίας, που τελικά διακόπηκε λόγω σοβαρών ελλείψεων, προκαλώντας οικονομικά και περιβαλλοντικά προβλήματα. Το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ διανεμήθηκε μάλιστα δωρεάν για δημόσια προβολή από την ομάδα πολιτών που τάχθηκε ενάντια στο έργο της υποθαλάσσιας αρτηρίας, λειτουργώντας καταλυτικά για την ενημέρωση της κοινής γνώμης και για την ενεργοποίηση ενός, ιδιότυπου για την πόλη, ακτιβισμού από τους κατοίκους.

Ανάλογης στόχευσης είναι και το ***Βγήκαμε από τα ρούχα μας*** (2009) της Έλλης Ζερμπίνη, που γυρίστηκε με αφορμή την πρώτη γυμνή ποδηλατοδρομία στη Θεσ-

σαλονίκη, στις 7 Ιουνίου 2008, και το διεθνές κίνημα World Naked Bike Ride για τη διάδοση του ποδηλάτου στις πόλεις. Το ντοκιμαντέρ παρακολουθεί τις προσπάθειες μίας ομάδας ποδηλατών που θέλησε να φέρει τη δράση αυτή στη Θεσσαλονίκη, και εξετάζει τον τρόπο προβολής του εγχειρήματος από τα ΜΜΕ, καθώς και τη στάση της τοπικής ηγεσίας απέναντι στην πρωτοβουλία αυτή.

Το ***Θεσσαλονίκη αλλιώς*** (2010) του Χρήστου Νικολέρη πραγματεύεται το πρωτότυπο αστικό πείραμα της ομάδας Parallaxi, που, στο πλαίσιο των δημοσίων δράσεων για την πόλη, προχώρησε σε μια σειρά τριήμερων δραστηριοτήτων και εκδηλώσεων τον Ιούνιο του 2010, με πολιτιστικό, αρχιτεκτονικό και περιβαλλοντικό χαρακτήρα, και με στόχο μια διαφορετική οπτική στα πράγματα. ***Η Θεσσαλονίκη αλλιώς*** υπήρξε η μεγαλύτερη συνεργασία δημιουργικών ομάδων από διαφορετικούς επαγγελματικούς τομείς, ιδρυμάτων, ιδιωτικών πρωτοβουλιών και εθελοντών που πραγματοποιήθηκε ποτέ στην πόλη, αφού συνεργάστηκαν για το «αλλιώς» 1.000 άνθρωποι και 120 τοπικές αρχές και ομάδες, ενώ άλλοι 60.000 άνθρωποι παρακολούθησαν τις εκδηλώσεις.

Ο κατάλογος των «ντοκιμαντέρ πόλης» διαρκώς εμπλουτίζεται. Τα ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης πολλαπλασιάζονται, παρά τη γενικευμένη κρίση και δημιουργούν ελπίδες για συνέχεια, προτείνοντας διαφορετικούς τρόπους θέασης της πόλης και των ανθρώπων της. Επαναδιαπραγματεύονται το παρόν και το παρελθόν της Θεσσαλονίκης, προτείνουν νέες ιεραρχίες στη θέαση ιστορικών, πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών αξιών, επιχειρηματολογούν για κρίσιμα δημόσια ζητήματα της πόλης, ενώ παράλληλα ενισχύουν την κινηματογραφική ιδιοσυγκρασία της πόλης.

Οι ταινίες αυτές αξιοποιούν τις δημιουργικές δυνάμεις της πόλης και συνεισφέρουν στη διαμόρφωση της σύγχρονης ταυτότητας της Θεσσαλονίκης, που παρουσιάζει ορατές αλλαγές, στην προσπάθειά της να μετατραπεί σε μια πιο ανοιχτή και ανεκτική πόλη. ■



Μία από τις πολλές δράσεις στην πόλη που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του *Θεσσαλονίκη αλλιώς* στην ομώνυμη ταινία του Χρήστου Νικολέρη



Σκηνή από το ντοκιμαντέρ *Θεσσαλονίκη αλλιώς* του Χρήστου Νικολέρη

του **ΘΩΜΑ ΤΑΜΒΑΚΟΥ**
*Μουσικογράφου / κριτικού / ερευνητή
επίτιμου μέλους Ενώσεως Ελλήνων Μουσουργών
δημιουργού /κατόχου του «Αρχείου Ελλήνων Μουσουργών
Θωμά Ταμβάκου»*

ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΡΙΑΔΗΣ (1880-1935)

Με αφορμή τη συμπλήρωση 100ετίας από την έκδοση των *Πέντε Μακεδονικών Τραγουδιών**



1896



1903



1910

«Ο Ριάδης ήτανε ένας από τους λίγους συνθέτες μας που ήξερε να αφομοιώνει τα στοιχεία της ελληνικής λαϊκής μούσας και να τα μετουσιώνει σε αληθινά καλλιτεχνήματα, που ασφαλώς θα ζήσουν και θα κρατήσουν μίαν από τις πρώτες θέσεις στον κύκλο της ελληνικής τέχνης»

(απόσπασμα διαλέξεως του μουσουργού Μανώλη Καλομοίρη, η οποία δόθηκε λίγους μήνες μετά τον θάνατο του Ριάδη)

«Χάρη στα αριστουργηματικά τραγούδια του, χαρακτηρίστηκε ο Σούμπερτ, ο Βολφ και ο Μούσσοργκσκυ της ελληνικής μουσικής»

(απόσπασμα από το «Σχεδίασμα βιογραφικό» του Γιώργου Λεωτσάκου)

Ο πέραν πάσης αμφισβητήσεως κορυφαίος Θεσσαλονικεύς μουσικός δημιουργός Αιμίλιος Ριάδης —από τις γοητευτικότερες και πλέον μυστηριώδεις μορφές της ελληνικής μουσικής— δεν χρήζει ιδιαίτερης παρουσιάσεως, αφού γι' αυτόν έχουν γραφεί ήδη εμπεριστατωμένες βιογραφίες και μελετήματα (διδακτορικές εργασίες, κείμενα σε προγράμματα συναυλιών, ένθετα ηχογραφημάτων και εκτενή άρθρα σε ημερήσιο και περιοδικό Τύπο).

Με το παρόν άρθρο —ως ελάχιστο φόρο τιμής εκ μέρους του γράφοντος— επιχειρείται η εκ νέου συνοπτική παρουσίαση της καλλιτεχνικής προσφοράς του και η σκιαγράφηση της βιωτής του.

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, πολύ κοντά στον Λευκό Πύργο, την 1η Μαΐου **1880**, σύμφωνα με αδιάσειστα ντοκουμέντα, τα οποία ανακάλυψε ο μουσικολόγος Φοίβος Ανωγειανάκης. Ο συνθέτης δήλωνε πλήθος από διαφορετικές χρονολογίες γεννήσεως: **1883, 1885, 1886, 1888** και **1891** [!]. Γονείς του ήταν ο Αυστροούγγρος χημικός-φαρμακοποιός Heinrich Khu,

* ***Πέντε Μακεδονικά Τραγούδια***, εκδόσεις **Sénart**, Παρίσι 1914

από το Teschen της Σιλεσίας (με απώτατη ελληνική καταγωγή από τις Σέρρες και ελληνικό επώνυμο Χούης), και η Αναστασία Γρηγοριάδου-Νίνη από το Λιβάδι Ολύμπου. Η οικία στην οποία γεννήθηκε σήμερα έχει αντικατασταθεί με πολυκατοικία άνευ ιδιαίτερης αρχιτεκτονικής. Μόνον η μικρή παρακείμενη οδός, η οποία φέρει το ονοματεπώνυμό του (οδός Αιμιλίου Ριάδη), τον συνδέει με τον χώρο.

Στη γενέτειρά του πρωτοδιδάχθηκε μουσική (πιάνο, αρμονία) από τον Δημήτριο Λάλα (1844/48-1911), τον μοναδικό Έλληνα μαθητή και συνεργάτη του R. Wagner (ακόμη μία μυστηριώδη μορφή του ελληνικού μουσικού πολιτισμού, με χαμένο το σύνολο σχεδόν της μουσικής δημιουργίας του). Ο Λάλας ευθύς εξαρχής διέκρινε το ταλέντο του μαθητή του (τον χαρακτήρισε «μέλλοντα αετόν» [της μουσικής]). Υπό την επιρροή του έκανε τα πρώτα του βήματα στη σύνθεση, με το τραγούδι «Κρίνος και Ζέφυρος», σε ποίηση δική του (1902).

Ως μαθητής του ελληνικού γυμνασίου Θεσσαλονίκης ασπάστηκε τα ιδανικά του Μακεδονικού Αγώνα. Πριν από τα 20 χρόνια του ξεκίνησε να γράφει ποίηση με το ψευδώνυμο Ελευθεριάδης (επιλογή για συμβολικούς λόγους). Τα πρωτόλεια ποιήματά του ήταν στομφώδη και διαπνέονταν από τον γνήσιο πατριωτισμό εκείνης της εποχής. Το 1907 δημοσίευσε στη Θεσσαλονίκη, με το ψευδώνυμο Αιμίλιος Χ. Ελευθεριάδης, την πρώτη ποιητική συλλογή του με τίτλο ***Σκιαί και όνειρα***, η οποία έγινε δεκτή με εγκωμιαστικά σχόλια. Σε ένα εξ αυτών —του Κωνσταντίνου Σκόκου— κατονομάζεται ως «[...] ο ενθουσιώδης ψάλτης, ο ηλεκτρίζων τας ψυχάς, ο διά των νευρωδών του ασμάτων εξυμνών και κρατύνων τους υπέρ της ελληνικής Ιδέας ευγενείς αγώνας» (***Εθνικόν Ημερολόγιον***, 1907).
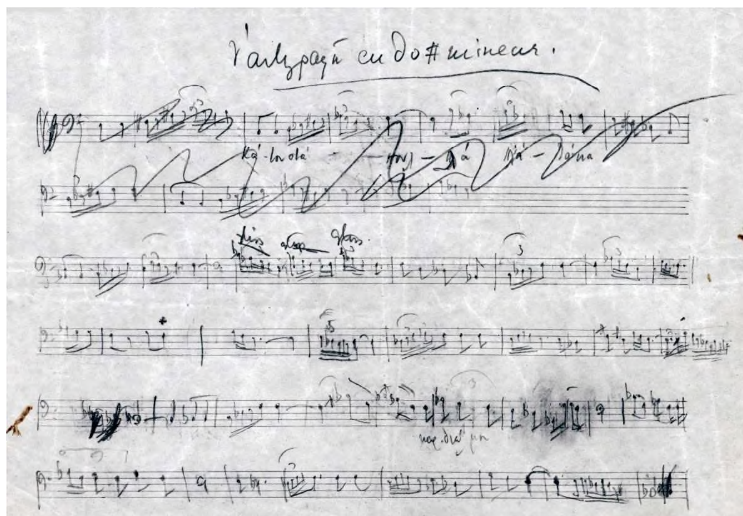


Το πορτρέτο του από τον Χρήστο Λεφάκη στο Κ.Ω.Θ.

Το 1908, έτος θεσπίσεως διά νόμου της υποχρεωτικής στρατιωτικής θητείας για όλους τους πολίτες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ανεξαρτήτως θρησκεύματος, η οικογένειά του τον έστειλε στο Μόναχο. Για δύο φοιτητικές περιόδους (16.9.1908-10.7.1910) σπούδασε στην Königliche Akademie der Tonkunst (Βασιλική Ακαδημία Μουσικής). Κατά τον επιφανή μουσικολόγο-ερευνητή Γ. Λεωτσάκο, σπούδασε μορφολογία, ενοργάνωση, τεχνική παραλλαγών και φούγκα με τον συνθέτη και παιδαγωγό Anton Beer-Walbrunn (1864-1929), πιάνο με τον Mayer Gschrey, χορωδιακή μουσική με τους Becht και Stich. Ενδεχομένως (δεν έχουν βρεθεί ντοκουμέντα) να μελέτησε αντίστιξη και φούγκα με τον Felix Mottl, διάσημο —τότε— Αυστριακό αρχιμουσικό και συνθέτη (1856-1911). Το 1908 συνέθεσε το «Νανούρισμα» για βιολί και πιάνο, το οποίο αναπέμπει έντονα τα τραγούδια και τις άριες Επτανησίων συνθετών. Το 1909 περάτωσε τη «Φούγκα» σε ντο ελάσσονα, με ακαθόριστη ενορχήστρωση.

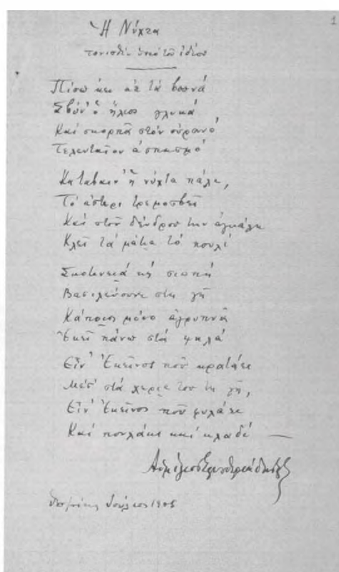
Συνέχισε, εκ παραλλήλου, τη συγγραφική του δραστηριότητα, συνεργαζόμενος με αθηναϊκά περιοδικά. Στο Μόναχο γνώρισε τον Heinrich Möller, καταγραφέα, μελετητή και εκδότη δημοτικών τραγουδιών των χωρών των Βαλκανίων, και τον Gustave Charpentier, επίσης διάσημο Γάλλο συνθέτη οπερών (1860-1956). Το 1910, προφανώς επηρεασμένος από τον Charpentier (με τον οποίο πήρε μαθήματα μουσικής), μετέβη στο Παρίσι. Εκεί γνώρισε τον Maurice Ravel (1875-1937) και τον Paul Ladmirault (1877-1944), επίσης συνθέτη. Ο πρώτος επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τον Ριάδη (εικάζεται ότι πήρε μαθήματα μουσικής μαζί του, αν και ο Ravel ουδέποτε δίδαξε επισήμως· πάντως, λέγεται ότι τον αποκαλούσε «ο μεγαλοφυής μαθητής μου»). Αποτέλεσε πηγή εμπνεύσεώς του, αφού ενστερνίσθηκε το άκρως αναγνωρίσιμο ύφος του δημιουργού της «Παβάνας» (κυρίως ως προς την πιανιστική γραφή). Αυτό εμφαίνεται στη σύνθεση του έργου «Εγκώμιο στον Ραβέλ», άγνωστης χρονολογίας (τα δύο πρώτα μέρη του πρωτοερμήνευσε ο Δημήτρης Μητρόπουλος στην Αθήνα το 1925). Ο Ladmirault εκθείασε τη μουσική δημιουργία του Ριάδη σε συναυλία στο Παρίσι, γράφοντας μεταξύ άλλων: «[...] τα τραγούδια του είναι πλήρη σπανίων ακουσμάτων, ωραιότατα σύνολα, με τολμηρές αρμονίες, κάποτε ανησυχητικές, απ' όπου η ανατολίτικη ευλυγισία του ξεφεύγει με χάρη ακροβάτη». Στον Ladmirault εξάλλου είναι αφιερωμένος ο πρώτος —με χρονολογική σειρά— κύκλος τραγουδιών του Ριάδη, με τίτλο «Γιασεμιά και μιναρέδες» και με υπότιτλο: «Ανατολίτικα τραγούδια» (1913).

Η "παρισινή" περίοδος τον καταξίωσε ως συνθέτη με το όνομα Riadis (εικάζεται ότι "νονός" του ονόματος ήταν ο ίδιος ο Debussy, ο οποίος επεσήμανε τη δυσκολία της προφοράς τού Ελευθεριάδης), το οποίο διατήρησε εφ' όρου ζωής. Ευτύχησε να δει την έκδοση των πρώτων μουσικών έργων του από γνωστούς οίκους (Chapelier και Senart). Αξιώθηκε να ζήσει πρώτες παρουσιάσεις από σημαντικές εταιρείες συναυλιών (όπως η Société Nationale de Musique) με διαπρεπείς Γάλλους μουσικούς. Επίσης, γνώρισε σημαντικές προσωπικότητες της μουσικής, όπως: α) τον συνθέτη και μουσικοκριτικό Florent Schmitt (1870-1958), στον οποίο αφιέρωσε το τραγούδι «Νανούρισμα» για φωνή και πιάνο σε στίχους δικούς του (1913. Εικάζεται ότι αυτός απεκάλεσε τον Ριάδη «***Μούσσοργκσκυ της ελληνικής μουσικής***»)· β) τον René Lenormand (1846-1932), συνθέτη και διευθυντή της εταιρείας συναυλιών «Le Lied en tous pays» (του αφιέρωσε μάλι-



Δείγμα γραφής





«Η νύχτα» (ποίημα του 1905)

ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΑΠΟΦΟΙΤΩΝ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΗΡΙΩΝ ΣΧΟΙΝΑ

ΕΘΝΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ
ΣΑΒΒΑΤΟΝ 19 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 10 Μ.Μ.

ΜΟΥΣΙΚΟΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΝ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ
ΤΟΥ ΑΕΙΜΝΗΣΤΟΥ ΜΑΚΕΔΟΝΟΣ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΥ
ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΡΙΑΔΗ

ΥΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΝ ΤΗΣ Α.Π. ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ Κου ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ
ΚΑΙ ΤΗΣ Α.Ε. ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΟΥ ΓΕΝ. ΔΙΟΙΚΗΤΟΥ Β. ΕΛΛΑΔΟΣ Κου Κ. ΡΟΔΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΥΜΠΡΑΤΤΟΥΝ α) Η Δ/ΙΣ ΘΟΥΛΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ (ΠΙΑΝΟ)
β) ΤΜΗΜΑ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΘΕΣ)ΝΙΚΗΣ
γ) ΤΜΗΜΑ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
και δ) ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ

ΟΜΙΛΗΤΗΣ: Ο ΚΟΣ ΑΛΕΞ. ΚΑΖΑΝΤΖΗΣ
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Ο ΚΟΣ ΓΙΑΝΝ. ΚΟΠΑΝΑΣ
ΔΙΕΥΘ. ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ Ο ΚΟΣ ΒΑΣΙΛ. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ: Ο ΚΟΣ ΧΡ. ΛΕΦΑΚΗΣ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ: Η ΔΙΣ ΚΑΙΤΗ ΜΑΡΩΝΙΤΙΔΟΥ

Μουσικοφιλολογικό μνημόσυνο (1936)

στα τις δύο πρώτες από τις «13 Μικρές Ελληνικές Μελωδίες» για φωνή και πιάνο)· γ) τους συνθέτες Manuel de Falla και Georges Enesco· δ) τους μουσικοκριτικούς Léon Vallas και Μιχαήλ-Δημήτρη Καλβοκορέση. Γνώρισε επίσης συμβολιστές ποιητές, των οποίων μελοποίησε ποιήματα και συμμετείχε στις «Ποιητικές Τρίτες» στο εστιατόριο «La Closerie des Lilas», αλλά και Έλληνες, όπως ο Μ. Μαλακάσης και ο Σ. Σκίπης.

Εντός λοιπόν αυτού του καλλιτεχνικού κλίματος, έκανε τα πρώτα σταθερά βήματα στη σύνθεση:

α) «Μακεδονικές Σκιές» για δύο πιάνα (1912, α΄ παρουσίαση από το ζεύγος Λώρη και Ίντας Μαργαρίτη στις 26.4.1936, Θεσσαλονίκη),

β) «Γαλάτεια», τρίπρακτο μουσικό δράμα σε κείμενο του τότε γνωστού ποιητή J. Ch. Jablonski (1912-13, ημιτελής με ελλιπή ενορχήστρωση, εκτός της δεύτερης πράξεως και της αρχής της τρίτης),

γ) «Ο Πράσινος Δρόμος», μονόπρακτο σχεδίασμα για φωνές και πιάνο, σε κείμενο της Jeanne Valcler από έναν θρύλο της Βρετάννης (1914, επίσης ημιτελής όπερα, από την οποία σώζονται 140 σελίδες με σκίτσα για φωνές και πιάνο),

δ) «Γαλήνη» για φωνή, βιολοντσέλο και πιάνο, σε ποίηση J. Valcler (περ. 1915), και

ε) σκόρπια τραγούδια για φωνή και πιάνο, όπως η «Ωδή στην Κασσάνδρα», τα τέσσερα «Εξωτικά Τραγούδια» («Bambous», «Oiseaux», «Roses», «Joueuse de Ravanastra»), το «Μαδριγάλι» και οι «Απλές μελωδίες» σε ποίηση Γάλλων ποιητών.

Στην "παρισινή" περίοδο ανήκουν φυσικά και τα «Πέντε Μακεδονικά Τραγούδια» για φωνή και πιάνο: «Τυφλή στον αργαλειό», «Η ορφανή», «Το ξωτικό της λίμνης και ο βασιλιάς», «Του ίσκιου η αρραβωνιαστικά» και το «Νανούρισμα», όλα σε ποίηση του συνθέτη (1914· η έκδοσή τους από τον οίκο Sénart στο Παρίσι —προ 100ετίας— ήταν η αφορμή να γραφεί το παρόν). Δανείζομαι εδώ απόσπασμα ενός εκ των αρκετών θετικών σχολίων με τα οποία έγινε δεκτή η έκδοση: «..[...] ο μελωδικός του οίστρος εκπλήσσει και θέλγει με τον αυθορμητισμό και το απρόβλεπτο, τονισμένος με ωραιότατες αρμονίες, των οποίων και τα πιο παράτολμα στοιχεία δεν στερούνται γοητείας» (*Revue Musicale* S.I.M., 1914).

Αυτό το ελπιδοφόρο ξεκίνημα διακόπηκε με την έναρξη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, η οποία τον υποχρέωσε να επι-

στρέψει στην ελληνική πλέον Θεσσαλονίκη (1915). Με την επιστροφή του διορίσθηκε ως καθηγητής πιάνου, χορωδίας και μουσικής δωματίου στο νεοσύστατο Κρατικό Ωδείο (επίσημος διορισμός: 16.1.1916), όπου και δίδαξε —επί εικοσαετία— έως τον πρόωρο χαμό του. Έζησε λοιπόν 20 έτη αφιερωμένα στη διδασκαλία, τη σύνθεση, την ποίηση και τις διαλέξεις, διάγοντας μία ζωή ήσυχη, μοναχική και με μεγάλη διακριτικότητα κοντά στη μητέρα του, την οποία υπεραγαπούσε. Γι' αυτό δεν είναι γνωστά πολλά πράγματα και γεγονότα από την προσωπική του βιωτή. Κατά τον Γ. Λεωτσάκο, ήταν ναρκισσιστική προσωπικότητα, με δηκτικό χιούμορ, και δημοκρατικότατων φρονημάτων. Δημιούργησε γύρω από το άτομό του έναν μύθο βασανιστικό για τους ιστορικούς, παθιασμένος με οτιδήποτε εξωτικό και με εμφανή την προσπάθεια απομακρύνσεως των ανεπιθύμητων.

Γλωσσομαθής (γνώριζε πέντε γλώσσες), ασχολήθηκε αρκετά με την ιστορία και τον πολιτισμό των λαών της Εγγύς και Άπω Ανατολής (κυρίως της Ιαπωνίας και της Κίνας), δίδοντας διαλέξεις με πρωτάκουστα, για την εποχή, θέματα: για την κινεζική (27.1.1921) και την αρχαία αιγυπτιακή μουσική (17.1.1926), την παραδοσιακή ιαπωνική ποίηση (1929), κ.ά. Αυτό το ενδιαφέρον του επηρέασε —όπως έγραψε η Αλέκα Συμεωνίδου— τη στροφή του προς την "ανατολική" χροιά αρμονιών και ποικιλμάτων, βασικό χαρακτηριστικό των συνθέσεών του οι οποίες εμπνέονται από το δημοτικό τραγούδι. Το ενδιαφέρον του —κατά τη μουσικολόγο Καίτη Ρωμανού— εκφράζεται με το γραμμικό και μελισματικό ύφος, τις ευλύγιστες μακρές μελωδίες, βασισμένες σε τρόπους στους οποίους κυριαρχούν οι διάφανες υφές και το διάστημα της αυξημένης δεύτερης.


1920

Από τα γνωστά και τεκμηριωμένα γεγονότα της βιωτής του είναι:

α) η βράβευσή του με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών (15.11.1923), μαζί με τους μουσουργούς Μάριο Βάρβογλη (1885-1967) και Γεώργιο Λαμπελέτ (1875-1945),

β) τα 3 διπλώματα και τα 9 πτυχία πιάνου σε ισάριθμες μαθήτριές του (από την Καλλιόπη Σκυρού το 1923, έως τη Ραχήλ Ρεκανάτη το 1935. Ως παιδαγωγός πιάνου, πίστευε πολύ στα φυσικά χαρίσματα και την ιδιαιτερότητα κάθε μαθήτριάς του),

γ) οι προαναγραφείσες διαλέξεις,

δ) το ενδιαφέρον του για την αρχαία τραγωδία, με τη μελοποίηση χορικών από την ***Εκάβη*** του Ευριπίδη (1927) και τη συμμετοχή του στην προσπάθεια αναβιώσεως των Δελφικών Εορτών του ζεύγους Σικελιανού (1927 και 1930),

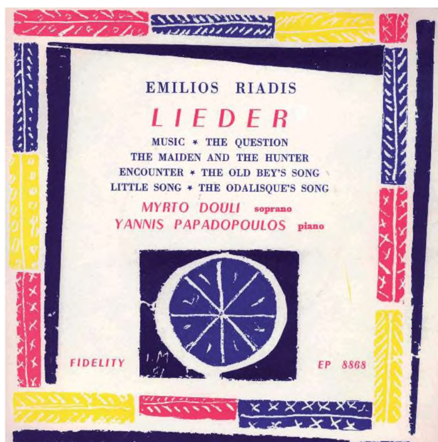
ε) η ολιγόχρονη συνεργασία του με το Μακεδονικό Ωδείο του Επαμ. Φλώρου (1892-1966), όπου δίδαξε θεωρητικά (δεκαετία του '30),

ζ) η γραφή μουσικοκριτικών σημειωμάτων σε έντυπα μέσα όπως το περιοδικό ***Μουσικά Χρονικά***, και

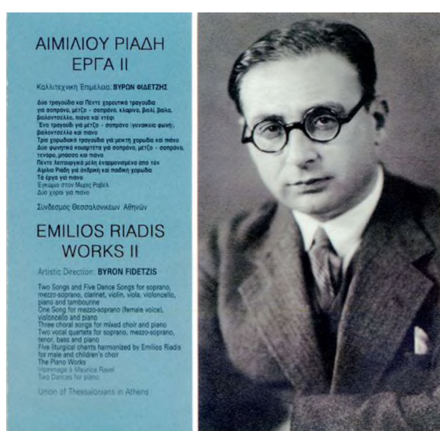
η) η προσυπογραφή του —ως ιδρυτικού μέλους— στη δημιουργία της Ενώσεως Ελλήνων Μουσουργών (1931).

Σε όλη την εικοσαετία συνέχισε να γράφει ποιήματα και κείμενα, ασπασθείς τη δημοτική γλώσσα, με χροιά όλο και λυρικότερη, αφού άφησε πλέον τα ιδανικά του Μακεδονικού Αγώνα. Συνδέθηκε με τον Κ. Παλαμά, με τον οποίο αλληλογραφούσε έως τον θάνατό του. Στα σωσμένα χειρόγραφά του εξέχουσα θέση καταλαμβάνει το σύνολο των δημοσιευμένων γραπτών του στο ***Μακεδονικόν Ημερολόγιον*** (1926-30). Σε αυτό ανήκουν ποιήματα («Το Τραγούδι του Κούνβαρ» σε ινδικό θέμα, «Ο Ύμνος των Ανίκητων», «Μυρτώ» και «Τα Τραγούδια της Φιρμαθούλας». Δεν έχει όμως εντοπισθεί το μεγάλο ποίημά του «Μακεδονιάς», συλλογή 24 ραψωδιών) και μελέτες («Ιαπωνική ποίησις» και «Η μουσική από του Δ΄ μέχρι του ΙΗ΄ αιώνος και μάλιστα εν Ιταλία»). Συνέγραψε επίσης και μία ανέκδοτη «Ιστορία της μουσικής» (με 200 χειρόγραφες σελίδες, ά.χ.). Τέλος, στη ***Βραδυνή*** δημοσιεύθηκε το μεγάλο ποίημά του «Το πέρασμα των δύο αγαπημένων» (20.8.1934).

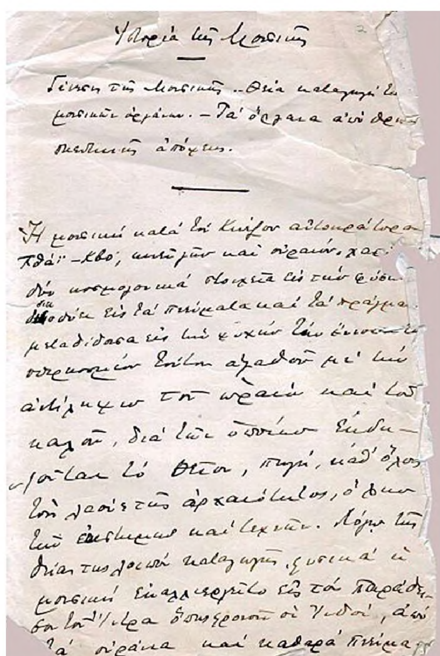
Η περίοδος μετά τον επαναπατρισμό του ήταν ιδιαιτέρως γόνιμη, αν και άφησε τα περισσότερα μουσικά έργα του ημιτελή ή με πολλαπλά σχεδιάσματα, αναδεικνύοντάς τον ως τον προβληματικότερο εκδοτικώς Έλληνα συνθέτη, μοναδικό φαινόμενο "ακαταστασίας" («χάος από χειρόγραφα») στην ελληνική μουσική ιστορία. Για αρκετά εξ αυτών υπάρχουν έως και πέντε εκδοχές, με αισθητές διαφορές μεταξύ τους. Υπάρχουν έργα τα οποία παρουσιάζουν εξαιρετικές δυσκολίες αποκαταστάσεως και χρήζουν περαιτέρω μελέτης. Αυτό ήταν αποτέλεσμα των δύο βασικών γνωρισμάτων τού χαρακτήρα του: α) της ευαισθησίας και της ανασφάλειάς του (ίσως πίστευε ότι ποτέ δεν θα άκουγε τα έργα του με ιδανική ερμηνεία), αλλά και β) του αυτοκαταστρεπτικού τελειοκρατισμού του (πίστευε ότι ουδέποτε έφθασε στην τελειότητα με οποιοδήποτε έργο του, γι' αυτό το διόρθωνε συνεχώς ή το κατέστρεφε). Η συνολική μελέτη των μουσικών χειρογράφων καταδεικνύει την άριστη γνώση της κλασικής φόρμας και της μεγάλης δομής, καθώς και την ικανότητα αποδόσεως του ήχου, μέσα των διαφανών αρμονιών και ποικιλμάτων της μουσικής γραφής του. Οι εξωτικοί τρόποι με τις περίεργες αλλοιώσεις στη μουσική γραφή



Εξώφυλλο ηχογραφήματος (1961)



Εξώφυλλο ηχογραφήματος (2001)


Ιστορία της Μουσικής

Η πρώτη αυτόγραφη σελίδα της Ιστορίας της Μουσικής

του εμπερικλείουν ένα μορφοπλαστικό δυνητικό το οποίο διαφέρει από αυτό της μείζονος και ελάσσονος κλίμακος της δυτικής μουσικής.

Στα ολοκληρωμένα —ή σχεδόν— έργα του, εκτός των προαναγραφέντων, περιλαμβάνονται:

α) οι σκηνικές μουσικές για τα θεατρικά ***Σαλώμη*** του O. Wilde (1922, χαμένο· παρουσιάσθηκε από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη) και ***Riquet à la houppe*** (Ο Ρικές με το τσουλούφι), παραμυθόδραμα του Theodore De Banville, σε ελληνική μετάφραση του συνθέτη (1929 — πρωτοπαρουσιάσθηκε τον Σεπτέμβριο του 1933 στο θέατρο του Λευκού Πύργου, με διευθυντή ορχήστρας τον Β. Θεοφάνους),

β) οι «3 Ρωμέικοι Χοροί» (Καμπίσιος, Βουνίσιος, Θαλασσινός) για πιάνο (1925 — εδώ είναι έξοχοι οι συνδυασμοί των διαφόρων ειδών μέτρου και της κομψής γραμμικής κινήσεως),

γ) τα λειτουργικά μέλη: «Ιερά Λειτουργία Ιωάννου Χρυσοστόμου» για παιδική και ανδρική χορωδία, πιάνο ή εκκλησιαστικό όργανο (η πρώτη παρουσίαση έγινε στις 13.9.1931 στον Ι. Ν. Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης) και «Μικρά Δοξολογία, Χριστός Ανέστη και Ακολουθία της Μ. Παρασκευής» για μεικτή χορωδία. Αμφότερα εκδόθηκαν σε έναν τόμο από το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, το 1952. Κατά τον Γ. Λεωτσάκο, ο συνθέτης, χωρίς να αποσυνδέει το ποιητικό κείμενο από το γνώριμο μέλος, το απογειώνει σε μία άλλη διάσταση, στη διάσταση ενός αυτόνομου έργου τέχνης ισάξιου με αυτά του Janacek και του Kodaly,

δ) η «Επίκληση στην ειρήνη» (1925 — τελειωμένα είναι τα δύο από τα τρία μέρη),

ε) Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο (αποκατάσταση: Βύρων Φιδετζής, από αχρονολόγητο χειρόγραφο με πλήθος παραλλαγμάτων του ίδιου γραφικού χαρακτήρα),

ζ) Σονάτες για τέσσερις (Sonates pour quatre), κουαρτέτο για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο και πιάνο, αφιερωμένο στο Quator Belge, στο οποίο συμμετείχε ο βιολονίστας Γεώργιος Λυκούδης (μετά το 1928 — αποκατάσταση [«***πρόταση για μία εκτελέσιμη μορφή***»]: Ν. Χριστοδούλου), και

η) δύο κουαρτέτα εγχόρδων (σε σολ [αποκατάσταση: Νίκος Χριστοδούλου] και ρε, ά.χ.).

Σημαντικό μέρος της μουσικής δημιουργίας του κατέχει η φωνητική μουσική, κυρίως κύκλοι τραγουδιών ή μεμονωμένα τραγούδια για φωνή/ές, πιάνο και με/ή άλλο/α όργανο/α. Το σύνολό τους υπερβαίνει τα 200 μεμονωμένα τραγούδια. Είναι ο πρώτος δημιουργός ο οποίος εισήγαγε το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στις δυτικομουσικές κλασικές φόρμες, με τη διατήρηση όμως της αρμονικής και ρυθμικής δομής του (χρήση χρωματικών κλιμάκων, διπλός εισαγωγεύς, ισοκρατήματα και καταλήξεις modal), μιμηθείς ευφυέστατα διάφορα λαϊκά όργανα, όπως το σαντούρι. Κατά τον Γ. Λεωτσάκο και πάλι, «έχει κατακυρωθεί ως δημιουργός των ωραιότερων τραγουδιών της Νεοελληνικής Μουσικής Φιλολογίας», η δε μουσική είναι άρρηκτα δεμένη με την ποίηση. Σε αυτόν τον θαυμάσιο πλούτο φωνητικής μουσικής ανήκουν, μεταξύ άλλων, τα έργα:

α) «Δεκατρείς μικρές ελληνικές μελωδίες» για φωνή και πιάνο, σε ποίηση δική του, Μαλακάση κ.ά. (ανάμεσά τους τα αριστουργηματικά: «Λαγούτο», «Μουσική» και «Κόρη πάει για νερό») (ά.χ.),

β) «Κινέζικα Νυχτερινά», τρία τραγούδια σε ποίηση του συνθέτη (ά.χ.),

γ) «Εννιά Μικρά Ρωμέικα Τραγούδια», σε ποίηση Α. Πάλλη, Γ. Καμπύση και δική του (ά.χ.),

δ) «Τ' Αλλόκοτα Χαρτζιλίκια», τρία τραγούδια σε ποίηση δική του (ά.χ.),

ε) «Πέντε Χορευτικά Τραγούδια» («Βασιλικός», «Πόθος», «Δικό μου είναι το φταίξιμο», «Οι δύο καβαλάρηδες» και «Τρύγος») για υψίφωνο, μεσόφωνο, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο και ντέφι. Υπάρχει και γραφή για δύο φωνές και πιάνο, στην οποία η τέχνη της πιανιστικής συνοδείας φθάνει σ' έναν υπερθετικό βαθμό αφαιρέσεως και εξαϋλωμένης ομορφιάς (ά.χ.),

ζ) «Δώδεκα Ελληνικά και Τρία Αλ-

βανικά Τραγούδια» για φωνή και πιάνο (εκδόθηκαν το 1928 από τις εκδ. Das Lied der Völker του H. Möller· εδώ η πιανιστική επεξεργασία υπερβαίνει τα όρια της απλής εναρμονίσεως και πραγματοποιείται σε επίπεδο νέας συνθέσεως),

η) Δύο φωνητικά κουαρτέτα με πιάνο («Μάνα με κακοπάντρεψες» και «Το φίλημα») (ά.χ. — είναι μάλλον το μοναδικό σωζόμενο χειρόγραφό του άνευ διορθώσεων ή άλλων τροποποιήσεων),

θ) Πέντε «Ιντερλούδια» για φωνή και πιάνο, σε ποίηση Γρυπάρη (ά.χ.),

ι) «Τρία Τσιγγάνικα Τραγούδια» για φωνή και πιάνο (ά.χ.),

κ) «Βιβλικός Χορός» για φωνή και δύο πιάνα, σε ποίηση δική του (ά.χ.),

λ) «Τρία Μοιρολόγια» από τον «Τάφο» του Κ. Παλαμά (1921 — χαρακτηρίζονται από τον απόλυτο σεβασμό του συνθέτη στη μετρική και την προσωδία),

μ) «Τρία Ελληνικά Τραγούδια» («Έχε γειά», «Γαρουφαλιά», «Πάλι συννέφιασε ο ουρανός») για τετράφωνη μεικτή χορωδία και πιάνο (1924 — πρόκειται για επεξεργασίες των ομώνυμων δημοτικών τραγουδιών, με εντυπωσιακή αντιστικτική και αρμονική ευαισθησία), και

ν) «Δύο Τραγούδια» («Εδώ σ' αυτή τη γειτονιά» και «Πατρινούλα») για δύο γυναικείες φωνές και ενόργανο σύνολο (1924;).

Σημαντικό μέρος του αρχείου του —όπως χειρόγραφες συλλογές τραγουδιών του— ευρίσκεται στο Κ.Ω.Θ. και στη βιβλιοθήκη «Λ. Βουδούρη» του Μ.Μ.Α.

Έχουμε εισέτι αρκετά να μάθουμε —όπως εύστοχα παρατηρεί ο Γ. Λεωτσάκος— για τον Ριάδη και από τον Ριάδη. Μπορούμε όμως μετά βεβαιότητος να πούμε «ότι στάθηκε για την ελληνική μουσική ο Σολωμός και συνάμα ο Καβάφης της [...]».

Απεβίωσε στη Θεσσαλονίκη στις 17.6.1935, από βαρύτατης μορφής πολύμηνο μελιταίο πυρετό, ο οποίος του προκάλεσε εγκεφαλικά επεισόδια, καθιστώντας τον στο τέλος ανήμπορο να μιλήσει. Λίγον πριν την 'αναχώρησή' του τον επισκέφθηκε ο Μανώλης Καλομοίρης στο Δημοτικό Νοσοκομείο. Ο τελευταίος εξέφρασε τον απεριόριστο θαυμασμό του και τον αποκάλεσε «Σούμπερτ της Ελλάδας». ■


Με τον Κ. Παλαμά και την κόρη του


Με τον Μ. Καλομοίρη

Δισκογραφική παρουσία

Περιέχει 10 ηχογραφήματα (1955-2004), εκ των οποίων τα 4 μόνο με δικά του έργα.

Πηγές

1. Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου.
2. Άρθρο «Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935)» του Θ. Ταμβάκου (*Νέοι Αγώνες Ηπείρου*, Ιωάννινα 29/11/1994).
3. Αρχείο Βιβλιοθήκης Κ.Ω.Θ. (θερμές ευχαριστίες στη Σμαρώ Αναγνωστοπούλου).
4. Λήμμα «Αιμ. Ριάδης» στο ***Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*** της Α. Συμεωνίδου (Νάκας, 1995).
5. «Αιμίλιος Ριάδης» της Κ. Ρωμανού στο ***Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*** (Κουλτούρα, 2006).
Κείμενα Γ. Λεωτσάκου («Σχεδίασμα βιογραφικό», «Το έργο: ακόμη μία πρώτη εικόνα», «Ο γνωστός και άγνωστος δημιουργός», «Αιμίλιος Ριάδης, το μισοτελειωμένο όραμα: προβλήματα διάδοσής του») και Μ. Δημητριάδου-Καραγιαννίδου («Α. Ριάδης. Η συμβολή του στη μουσική και λογοτεχνική ζωή της Θεσσαλονίκης. Το αρχείο του στο Κ.Ω.Θ.») στον 4ο τόμο ***Θεσσαλονίκη*** του Κ.Ι. του Δήμου Θεσσαλονίκης.
6. Κείμενα Γ. Λεωτσάκου στα ένθετα των φωνογραφικών εκδόσεων της LYRA: ***Αιμιλίου Ριάδη: έργα I*** (1994), ***Αιμιλίου Ριάδη: έργα II*** (2001), ***Αιμιλίου Ριάδη: έργα III*** (2002).

του **ΚΩΣΤΑ Γ. ΚΑΡΔΕΡΙΝΗ**
"Κλέφτη εικόνων," συντάκτη του διαδικτυακού περιοδικού MiC.gr και του Κέντρου Μελετών & Ερευνών για το Σινεμά (Κε.Μ.Ε.Σ.)

Μπάμπης Αργυρίου: έτοιμος να ξαναρχίσω



Η συνέντευξη που ακολουθεί είναι η πρώτη από μια σειρά ανθρώπων με έδρα τη Θεσσαλονίκη οι οποίοι διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στη δισκογραφία του ροκ της Θεσσαλονίκης αλλά και της υπόλοιπης Ελλάδας

Ραδιοπειρατής περιώνυμος, πολύ free, συγκροτηματάκιας αλά ***Life in Cage*** και ***"Απόντες" Φίλοι***, εταιριάρχης της ***Lazy Dog***, εκδότης του θρυλικού ***Rollin Under*** και του ***Γδούπου***, ιδιοκτήτης ξακουστού δισκάδικου και mail order, διαχειριστής και αρχισυντάκτης του —έφηβου πια— ***MiC.gr***, συγγραφέας και αυτο-εκδότης του ροκ-ιστορήματος ***Έχω όλους τους δίσκους τους***.

— Τι συνέβη και βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη ένα παιδί από χωριό των Σερρών;

— Χαίρομαι γι' αυτή την απορία σου. Δείχνει ότι δεν είχες την ατυχία να μεγαλώσεις σε σπίτι με αυταρχικό πατέρα που είχε παράλογες απαιτήσεις απ' τον γιο του. Καλύτερα όμως που έγινε έτσι. Αν δε γινόταν, τώρα εσύ θα μιλούσες με άλλον κι εγώ θα προσπαθούσα να βάλω μπροστά το παγωμένο τρακτέρ.

— Τι σήμαινε για έναν έφηβο η δημιουργία του πειρατικού Ράδιο Free;

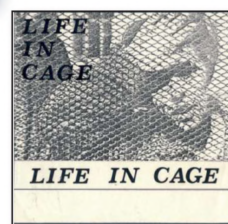
— Σήμαινε ότι βγήκα στο (απαγορευμένο) κλαρί. Και άρχισα να φωνάζω στους αγνώστους: «Μου αρέσει πολύ αυτό, κι αυτό, κι αυτό. Μήπως αρέσουν και σε σας; Ζητήστε μου τραγούδια για να ανακαλύψω τα δικά σας γούστα». Το όνομα σήμαινε ότι είχα απόλυτη ελευθερία (π.χ., να παίξω ολόκληρο δίσκο αν έβρισκα ότι το άξιζε). Αν έπαιζε γυναικείο όνομα θα τον βάφτιζα ***Liberty***. Ρεπερτόριο; Από καταξιωμένα πλέον ονόματα, όπως ***Cramps*** και ***Gang of Four***, μέχρι μικρά ανεξάρτητα που έμειναν στη μνήμη και τις καρδιές λίγων, όπως ο ***Steve Miro*** και οι ***Tunnel Vision***. Οι εκπομπές γίνονταν σε κάθε ελεύθερη ώρα μου, αρκεί να μην εξέπεμπε παράλληλα κάποιο από τα δύο τηλεοπτικά κανάλια.

— Ποιες από τις γνωριμίες του Ράδιο Free καθόρισαν τη μετέπειτα πορεία σου;

— Ο Κύριος Ρύκιος, ο Κοσμάς Ευφραιμίδης, ο Ασκληπιός Ζαμπέτας, οι ***Εκτός Ελέγχου*** και ο πρώτος μου μεγάλος έρωτας.















— Πώς προέκυψε το συγκρότημα Life in Cage; [ζωή σε κλουβί]

— Θα πρέπει να ρωτήσεις τον Θεόφιλο Τσιολακάκη που εμπνεύστηκε και το όνομα, όταν ξεκίνησε να παίζει με τον Χρήστο Σκορδύλη. Εγώ προσχώρησα αργότερα, συνεισφέροντας λίγες νότες από κιθάρα και κίμπορντ, συν τους μισούς στίχους. Post punk ήταν η μουσική μας, δίγλωσσοι οι στίχοι μας, ο Θεόφιλος τραγουδούσε στα περισσότερα.

Δείγματα στίχων: «You will never find something, to satisfy your rock'n'roll heart» [ποτέ δεν θα βρεις αυτό που θα γεμίσει τη ροκ'ν'ρολ καρδιά σου], «I'm thirsty for thunders, thirsty for cyclones, I'm ready for changes, ready to start again» [διψασμένος για βροντές, διψασμένος για κυκλώνες, έτοιμος για αλλαγές, έτοιμος να ξαναρχίσω], «Drag the curtain from the window, try to see the end of the century» [σύρε την κουρτίνα απ' το παράθυρο, προσπάθησε να δεις το τέλος του αιώνα].

— Ποια ήταν η συγκροτηματική κίνηση τότε στην πόλη;

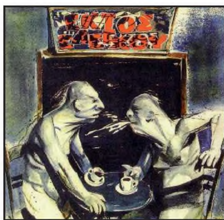
— Όλα τα στυλ υπήρχαν. Κλασικό ροκ, ροκαμπίλι, πανκ, μέταλ, συνθ ποπ... Την επανάσταση στις συναυλίες την έκανε ο «Μύλος», με το καθημερινό πρόγραμμα συναυλιών που καθιέρωσε. Πριν, τα συγκροτήματα έπαιζαν όπου έβρισκαν: σε μπαράκια, σχολεία, πλατείες, στην παραλία, σε ανοιχτά θέατρα. Τις περισσότερες τις διοργάνωναν οι ίδιοι οι μουσικοί. Η διαφήμιση γινόταν με χειροποίητες αφίσες στα στέκια και από στόμα σε στόμα.

— Γιατί έπρεπε να κάνετε οπωσδήποτε τη Lazy Dog; Γιατί εσύ;

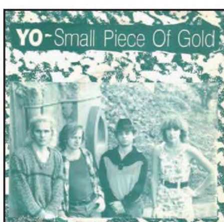
— Δεν έπρεπε, ούτε τράβηξα κανένα κλήρο, (όπως συνέβη και στην πώληση του ΟΠΑΠ) ήμουν ο μόνος ενδιαφερόμενος. Η μουσική πρέπει να φτάνει στον κόσμο μέσω κυκλοφοριών, και αυτό σε κάνει να στρωθείς για την τελειοποιήσεις και να την ηχογραφήσεις καλά. Ήθελα να κυκλοφορώ δίσκους συγκροτημάτων που μου άρεσαν, όπως έκανα και με τη δημοσίευση άρθρων στο *Rollin Under*. Το όνομα δήλωνε το αντίθετο απ' ό,τι είμαι, αλλά μ' άρεσε ο ήχος των λέξεων. Το 1985 βγήκε η πρώτη κασέτα, το 1987 ο πρώτος δίσκος και το 2005 ο τελευταίος.

— Η κασέτα-συλλογή Give Bees A Chance συνόδευσε το Rollin Under φανζίν ή το ανάποδο;

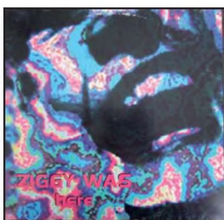
— Η κασέτα έκανε το αβγό και όχι το αβγό την κασέτα. Δεν μου άρεσε να κυκλοφορεί η κασέτα μόνη της, έτσι σκέφτηκα να βάλω κι ένα συνοδευτικό booklet λίγων σελίδων, με πληροφορίες για τα συγκροτήματα [X-Ray Eyes, New Rose, International Comedy, Mushrooms, Unknown Artist, Moot Point, Life In Cage, Never Ending Story, Σταύρος Λιόντος]. Η επόμενη ιδέα ήταν να χώσω μέσα κι άλλα γραπτά, δικά μου και











φίλων. Στο τέλος γλυκάθηκα και συνέχισα να εμπλουτίζω τα τεύχη και να τα κυκλοφορώ χωρίς κασέτες.

— Από τότε σου άρεσαν οι τίτλοι-λογοπαίγνια;
— Από τότε και σε όλες τις γλώσσες της Βαβέλ. Ίσως επηρεάστηκα απ' το ***NME***, που διάβαζα παλιά, το οποίο είχε πάντα λογοπαίγνια στους τίτλους των άρθρων του.

— Εκτελούσες και χρέη ηχολήπτη τότε;
— Είχα αγοράσει ένα τετρακάναλο, και με φώναζαν γνωστά μου συγκροτήματα να ηχογραφήσω το ντέμο τους. Έκανα μερικές ηχογραφήσεις για την πρώτη συλλογή μου, αλλά οι ηχογραφήσεις για τις επόμενες κασέτες έγιναν σε κανονικό στούντιο με κονσόλα.
— Ποιοι γράφανε στο Rollin Under φανζίν;
— Έγραφα εγώ και δυο φίλες μου αρχικά. Στην πορεία προστέθηκαν οι Γιάννης Πλόχωρας, Δημήτρης Κάζης, Λάμπρος Σκουζ, Κώστας Αποστολίδης, Πάκης Τζιλής και αρκετοί ακόμα. Τα πρώτα τεύχη φωτοτυπούνταν, μετά περάσαμε στα τυπωμένα και στο τέλος βάζαμε και τετράχρωμο εξώφυλλο. Είχαμε άρθρα και συνεντεύξεις με γκρουπ που μπορεί να ήταν απ' την Αυστραλία και να μην τα ήξερε η μάνα τους, αλλά εμάς μας άρεσε ο δίσκος τους και τους στέλναμε ερωτήσεις. Συν κριτικές, συναυλίες, κόμικς, σινεμά, και οτιδήποτε βρίσκαμε ενδιαφέρον.

— Το No Dogs Fly Here ήταν στο ίδιο πνεύμα με την πρώτη κασέτα;
— Ήταν εννιά καινούρια συγκροτήματα από τη Θεσσαλονίκη και την Αθήνα [Dark Bay, Εκτός Ελέγχου, Whisky Pop, Without Name, Passengers, Vanity Fair, Delirium, Impedance, Πανικός Προ Της Εμφανίσεως] που έπαιζαν διάφορα στυλ μουσικής. Το ίδιο επαναλήφθηκε αργότερα με τη ***Never Trash... A Pretty Face*** και 10 συγκροτήματα [Το Κελί 13, Αγανακτισμένοι Πολίτες, Venericna B.(olest), Άλλοθι, Ανδρέας Τρούσσας και Απρόσωποι, After Death, Final Solution, Red Fuzz (From Burning Candles), Drowned Girl, Απόντες "Φίλοι"].

Το πρόβλημα με τις κασέτες ήταν ότι έπαιρνε μια ώρα για να ηχογραφηθεί η κάθε μια και κάθε μισή ώρα έπρεπε να γυρίζεις πλευρά. Δεν εμπιστευόμουν τα αντιγραφικά της γρήγορης αναπαραγωγής, έτσι τις έγραφα σε real time. Σκέψου πόσες μέρες χρειάζεσαι για να γράψεις 300 κασέτες, στον χρόνο μετά το σχόλασμα απ' τη δουλειά και μέχρι να σε πάρει ο ύπνος. Μερικές φορές και στις διακοπές του ύπνου.

— Ο Αποστόλης Δαδάτσης [κιθάρα-φωνή] των Εκτός Ελέγχου ήταν φίρμα;
— Αφού καταδεχόταν να μιλάει με έναν άσημο σαν εμένα, σημαίνει ότι δεν ήταν φίρμα. Οι φίρμες, αν δεν κάνω λάθος, είναι απλησίαστες. Αν βέβαια ο συγκεκριμένος ζούσε και έκανε τα ίδια στην Αγγλία, θα γινόταν μεγάλη φίρμα. Σαν τον Joe Strummer ας πούμε.

— Πώς έγινε το πρώτο άλμπουμ της Lazy Dog και των Γκούλαγκ;
— Είδα ζωντανά τους ***Γκούλαγκ*** στο Θέατρο Κήπου και κεραυνοβολήθηκα. Τους πλησίασα και ζήτησα τραγούδια τους για την επόμενη κασετοσυλλογή μου αλλά, μετά από συζητήσεις, αποφασίσαμε να βγάλουμε δίσκο με 6 τραγούδια [***Είσοδος Κινδύνου 0°C***, LZD 001]. Τότε ανακάλυψα και την κοινή πατρίδα με τον μπασίστα τους, George T. Vampire. Η ηχογράφηση έγινε στο ***Αγροτικόν***, με τη φροντίδα του Νίκου Παπάζογλου.

— Το Rock Studio του Παντελή Δεληγιαννίδη ήταν ανταγωνιστικό;
— Θυμάμαι ότι υπήρχαν 4-5 στούντιο με εξοπλισμό για ηχογράφηση δίσκου και άλλα τόσα μικρότερα για πρόβες και ηχογράφηση demo. Ο καθένας είχε τους πελάτες του, οι τιμές ήταν πάνω-κάτω ίδιες. Τι εννοείς ανταγωνισμό, αν σου τηλεφωνούσαν στο σπίτι, όπως οι εταιρίες τηλεφωνίας, για να σε πείσουν ν' αλλάξεις στούντιο;

— Πώς γνώρισες τον Κώστα Πραντσίδη;
— Στο ***Κελί 13***, όπου έπαιζε κιθάρα και τραγουδούσε ο Κώστας, ντράμερ ήταν ο Γιάννης Κακογεωργίου των ***Εκτός Ελέγχου***. Μου έφεραν δύο τραγούδια τους που μου άρεσαν τόσο, ώστε να ξεκινήσω την 3η συλλογή μου μ' αυτά. Μετά, ο Κώστας πήγε στον στρατό και, όταν γύρισε, έδειξε ενδιαφέρον να ασχοληθεί με τη ***Lazy Dog***. Πλακωθήκαμε στις κυκλοφορίες, ξοδεύοντας και τις δικές του οικονομίες. Κυκλοφορήσαμε και τρεις δίσκους του επόμενου γκρουπ του, που ήταν οι ***Ροδάμα***.

— Ο στίχος Αιμομιξίας Παιδιά Λατρεμένα ***γιατί έγινε κομμάτι των Απόντες "Φίλοι";***
— Αυτές ήταν τρεις λέξεις μέσα σε ένα ποίημα της Χριστίνας Φουληρά, που με άγγιξαν και, όταν ηχογράφησα το instrumental κομμάτι μου, αποφάσισα να το βαφτίσω έτσι. Έκανα και προσχέδιο σεναρίου [13 χρόνια αργότερα]. Δεν μπορώ να θυμηθώ το περιεχόμενο της

ταινίας που σχεδίαζα τότε.

— Ποιοι οι φίλοι που αφιερώνεις το βιβλίο σου, Έχω Όλους τους Δίσκους τους;

— Πέθαναν μέσα στην τελευταία δεκαετία, πριν φτάσουν στα πενήντα, οι δύο από παθολογικά αίτια, ο τρίτος αυτοκτόνησε: Λεωνίδας Βελδεμίρης [υπεύθυνος μαζί με τον Μπάμπη Χαλάτση της συλλογής ***Straight to Hellas***], Χρυσαφάκης Αναγνωστάκος [εγκυκλοπαιδιστής της γκαραζο-πανκ μουσικής], Νίκος Psycho Νικητίδης [βούδδας με πολλά δέλτα].

— Εξώφυλλα & περιοδικά ποιος επιμελούνταν;

— Έκανα όλα των κασετών, τα περισσότερα των περιοδικών και καμιά δεκαριά δίσκων. Τα υπόλοιπα τα έκαναν φίλοι των συγκροτημάτων ή επαγγελματίες όπως ο Σίμος Σαλτιέλ, ο Ντάνης Στυλίδης και η Ευτυχία Γούσιου. Ο Αντώνης Βλαβογελάκης είχε κάνει το εξώφυλλο του RU #20 και κάποια λογότυπα (Lazy Dog, Γκούλαγκ).

— Γιατί τα περισσότερα γκρουπ των κασετοσυλλογών δε δισκογράφησαν ποτέ;

— Γιατί δεν εκδίδονται όλα τα βιβλία που γράφονται; Δεν υπήρχαν αρκετοί τρελοί τότε για να τους κυκλοφορήσουν όλους. Και η δουλειά ενός δημιουργού που δεν κυκλοφορεί δεν τον αφήνει να γυρίσει σελίδα και να πάει παρακάτω.

— Είχες σχέση με τις δυο κασέτες των Moot Point;

— Τους γνώρισα όταν έβαλα δυο κομμάτια τους στην πρώτη συλλογή μου. Ήταν μοναδικό σε ήχο συγκρότημα, δεν έμοιαζαν με κανένα άλλο της Θεσσαλονίκης. Όταν ετοίμασαν υλικό για ολόκληρη κασέτα μού ζήτησαν να τους ηχογραφήσω με το τετρακάναλό μου. Το ίδιο έγινε και στη δεύτερη κασέτα, τις οποίες όμως κυκλοφόρησαν μόνοι τους. Τους άρεσε ένα σκίτσο που βρήκα στο NME και το έκαναν εξώφυλλο στην πρώτη κασέτα τους.

— Υπήρχε τότε "αντίπαλο δέος" δισκογραφική;

— Η μόνη δραστήρια ήταν η ***Άνω Κάτω***. Είχα συμφωνήσει να κυκλοφορήσω τον πρώτο δίσκο των ***Μωρά στη Φωτιά***. Αυτοί θα πλήρωναν την ηχογράφηση κι εγώ τα υπόλοιπα. Το κόστος της ηχογράφησης όμως ανέβηκε πάρα πολύ και, αφού εγώ δε μπορούσα να καλύψω τη διαφορά, απευθύνθηκαν στην ***Άνω Κάτω***, που μπορούσε. Είναι αρπαγή αυτό; Δε νομίζω.

Οι Θεσσαλονικείς ***Mushrooms*** πήγαν στην ***Pegasus***, οι ***Ziggy Was*** πήγαν στη ***Virgin***, οι Αθηναίοι ***Bokomolech*** στην ***Hitch-Hyke***, οι Lost Bodies στη ***Virgin***, οι ***Άλλοθι*** στην ***Άνω Κάτω***, τα ***Μωρά στη Φωτιά*** έκαναν την ***Baby Records***, οι Πατρινοί ***Raining Pleasure*** πήγαν στην ***EMI***. Όλοι ήξεραν πού έρχονταν κι εμείς ξέραμε τις δυνατότητές μας και δε θέλαμε να κρατήσουμε κανέναν με το ζόρι. Καλά έκαναν λοιπόν και πήγαν σε μεγαλύτερες εταιρείες. Οι υπόλοιποι δεν έβγαλαν δίσκο σε άλλη εταιρεία όσο έμεινε ανοιχτή η ***Lazy Dog***.

— Τα επόμενα δύο δισκάκια, των Όρα Μηδέν και Yo, ήταν προμελετημένα;

— Γιατί μου φαίνεται ότι έχεις την εντύπωση πως σε μια ανεξάρτητη εταιρεία όλα γίνονται βάσει προγραμματισμού; Έπεσαν στα χέρια μου τα (κλασικά πλέον) κομμάτια των ***Όρα Μηδέν*** και σκέφτηκα να μπει το δισκάκι μέσα στο περιοδικό, κάτι που είχα δει να κάνουν ξένα περιοδικά (στην Ελλάδα τα δωρεάν cd με τις εφημερίδες εμφανίστηκαν αργότερα). Είχα αλληλογραφία με τους Αμερικανούς ***Yo***, οι οποίοι μου ανέφεραν ότι διαλύθηκαν και ήταν κρίμα το ότι τα τέσσερα τελευταία τραγούδια που ηχογράφησαν δεν κυκλοφόρησαν ποτέ. Τα ζήτησα για το ***Rollin Under***, αλλά η χάραξη που έγινε στο ελληνικό εργοστάσιο ήταν τόσο χάλια, που ντρεπόμουν να τους στείλω το single.

— Πότε ανακατεύτηκες με το Στέκι της Φιλοσοφικής και τα λάιβ;

— Δε διοργάνωσα ποτέ συναυλίες. Οι ***Γκούλαγκ***, ***Ήταν Είναι Και Θα Είναι*** και οι ***Ναυτία*** διοργάνωναν τις συναυλίες στο στέκι. Εγώ τις απολάμβανα και έγραφα για μερικές στο ***Rollin Under***.

— Υπήρξε ώσμωση του Rollin Under με άλλα φανζίν;

— Ο Βασίλης Παυλίδης (***Γολγοθάς***) και ο Παναγιώτης Μπάρλας (***Veluria's Home, Roller Coaster, Fractal***) έγιναν φίλοι μου. Ώσμωση θα έλεγα πως υπήρξε με τη ***Βρωμιά*** απ' την Πτολεμαϊδα, τις ***Σκιές του B-23*** απ' την Αθήνα, το ***Scream*** απ' την Πάτρα, το ***Miz Maze*** απ' τη Χαλκίδα και το ***Cult*** απ' την Αλεξανδρούπολη. Έγραψα στο ***Χωρίς Κανόνα***, έκανα τα εξώφυλλα και παρήγγειλα στο εργοστάσιο τα singles των ***Εν Πλω*** και των ***Πίσσα και Πούπουλα***, που έδινε με τα τεύχη του.

— Το τελευταίο τεύχος του Rollin Under γιατί δεν τυπώθηκε ποτέ; Δεν ήταν πια δημοφιλές;

— Παρέμεινε δημοφιλές μέχρι τέλους, και ακόμα το αναφέρουν ως «το καλύτερο φανζίν που βγήκε στην Ελλάδα», αλλά είχε κλείσει ο κύκλος του, κουραστήκαμε να το ετοιμάζουμε





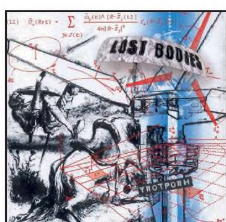




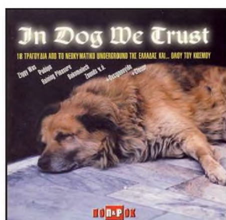












και να το διανέμουμε μόνοι μας. Εγώ στα 90ς έβγαλα τον ***Γδούπο***, που ήταν κατά το ήμισυ περιοδικό και το υπόλοιπο κατάλογος mail order, και ασχολήθηκα περισσότερο με το δισκάδικο και την εταιρεία δίσκων.

— Ποια ανάγκη έρχεται να καλύψει το Rollin Under Mail Order;

— Είναι αδύνατο να βρεις όλες τις underground κυκλοφορίες στα δισκάδικα της πόλης σου, ακόμα κι αν ζεις στη Νέα Υόρκη. Η ιστορία έδειξε ότι υπήρχαν πολλοί μουσικόφιλοι, από την επαρχία αλλά και την Αθήνα, που τους άρεσε να λαμβάνουν έναν κατάλογο κάθε τόσο, με ανεξάρτητες κυκλοφορίες δίσκων, κασετών και φανζίν, και να παραλαμβάνουν λίγο αργότερα ό,τι τους ενδιέφερε στο σπίτι τους. Με τα χρόνια, ο κατάλογος έγινε τεράστιος, εμπλουτίστηκε ακόμα και με δίσκους εισαγωγής. Η δουλειά όμως που απαιτούνταν για την ενημέρωση των καταλόγων, τη φωτοτύπηση, αποστολή καταλόγων και μετά των δεμάτων ήταν απίστευτη. Τράβηξα άγριο κουπί, που θα 'λεγε κι ο Βέγγος.

— Το Εργαστήρι Ηχογράφησης Γιώργος Μάνιος πότε μπήκε στον χορό;

Ο κιθαρίστας των ***Ήταν Είναι Και Θα Είναι***, Βασίλης Καραγιάννης, δούλευε ως ηχολήπτης στο συγκεκριμένο στούντιο, και ήταν φυσικό να ηχογραφήσουν εκεί. Στο ίδιο στούντιο ηχογραφήθηκαν μετά το 1990 και δίσκοι των ***Ροδάμα***, Δημήτρη Λαδά, Άγγελου Μουρβάτη, ***Μωρά στη Φωτιά, Ρόδα της Ερήμου, Καπνός, Στρογγυλό Κίτρινο.***

— Υπήρξαν κέρδη και πωλήσεις τότε; Ή μόνο ζημίες;

Όταν ένας δίσκος πάει καλά, καλύπτει τη χασούρα από δύο που πάτωσαν και το συγκρότημα στον επόμενο δίσκο θέλει ακριβότερη παραγωγή (και καλά κάνει). Έτσι, πάλι βρίσκεσαι στο ίδιο σημείο: θα βγάλει τα χρήματα που κόστισε; Για να βγάλεις χρήματα ως ανεξάρτητη εταιρεία πρέπει να επιλέγεις τις κυκλοφορίες με εμπορικά μόνο κριτήρια, να κάνεις τσιγκουνιές ή να σου κάτσουν οι Nirvana. Γνωρίζεις καμιά εύρωστη ελληνική ανεξάρτητη εταιρεία με πολύχρονη δραστηριότητα;

Υπήρξαν κυκλοφορίες που έβγαλαν ίσα ίσα τα έξοδά τους, λίγες που έφεραν κάποιο κέρδος και αρκετές που μπήκαν μέσα. Έχω ακόμα μια αποθήκη γεμάτη με απούλητα cd. Βγάλε τα συμπεράσματά σου. Θα σου πω ότι, με τίτλους που πουλάνε εκατοντάδες μόλις αντίτυπα, όχι μόνο δε βγάζεις λεφτά, αλλά δεν επιβιώνεις καν.

— Το δισκάδικο Rollin Under πως προέκυψε;

— Το δισκάδικο ξεκίνησε το 1989 στην Εξαδακτύλου, μεταφέρθηκε το 1994 στη Σωκράτους και τελικά στην Ιωάννου Μιχαήλ το 1998, όπου και έκλεισε το 2009. Ήταν η συνέχεια του mail order, ο χώρος απ' όπου περνούσαν οι Θεσσαλονικείς και έπαιρναν τους δίσκους, αντί να τους παραγγέλλουν ταχυδρομικά.

— Το διεθνές ρεπερτόριο πως το προσέγγισες;

— Ρωτώντας πας στην Πόλη. Με αλληλογραφία στην αρχή, τηλέφωνα μετά, επιστράτευση φίλων σε Αγγλία και Ολλανδία, χέρι χέρι τα χρήματα και τα master tapes. Προσοδοφόρο μπορείς να το πεις γιατί η επανέκδοση μιας κυκλοφορίας σε απαλλάσσει από το μεγάλο έξοδο που είναι το στούντιο ηχογράφησης. Υπάρχουν όμως πολλά πάγια έξοδα, που είναι ίδια αν πουλήσεις 100 αντίτυπα ή 100 χιλιάδες. Τα γραφιστικά, τα φιλμς, οι τσίγκοι, οι μήτρες του βινυλίου ή του cd κτλ.

— Πώς έγινε το άνοιγμα προς τα συγκροτήματα άλλων πόλεων;

— Πρώτο αθηναϊκό συγκρότημα σε κασέτα ήταν οι ***Without Name*** [μετέπειτα ***Άλλοθι***], σε δίσκο οι ***Bokomolech***. Οι ***Middle Fingers*** απ' την Αλεξανδρούπολη, ο Άγγελος Μουρβάτης απ' την Ξάνθη και τα ***Ρόδα της Ερήμου*** απ' την Πτολεμαΐδα, ηχογράφησαν στη Θεσσαλονίκη, τα υπόλοιπα στην πόλη τους.

— Η γνωριμία με τους Lost Bodies από πότε κρατάει;

— Από το 1988 που κυκλοφόρησαν την κα-

σέτα τους «Δο Ντίεση» και μου έστειλαν αντίτυπα για πώληση μέσω του mail order. Όταν βαρέθηκαν να μου στέλνουν κασέτες, μου έστειλαν τις μήτρες να τις αντιγράφω μόνος μου. Το 1997 ο Αγγελάκας προσφέρθηκε να επιμεληθεί μια κυκλοφορία των καλύτερων τραγουδιών τους σε cd και βγάλαμε τη «Ζωή». Πέντε χρόνια αργότερα, βγάλαμε την «Υποτροπή». Ο Θάνος Κόης, ψυχή των ***Lost Bodies***, είναι καταπληκτικός τύπος.

— Το LZD 038 γιατί λείπει; Που χάθηκε;

— Δε θυμάμαι να σου πω τι είχε προγραμματιστεί ως 038 και δεν κυκλοφόρησε, αλλά θυμάμαι ότι στεναχωρήθηκα που το LZD 013, ένα άλμπουμ που θα συγκέντρωνε όλες τις ηχογραφήσεις των ***Όρα Μηδέν***, δεν κυκλοφόρησε επειδή το συγκρότημα άλλαξε γνώμη.

— Πότε άρχισαν να φθίνουν τα δισκογραφικά;

— Το 1995 στο Ανόβερο κάποιοι τύποι παρουσίασαν ένα νέο πράγμα που το ονόμασαν mp3, το οποίο σου επέτρεπε να κατεβάζεις γρήγορα ολόκληρους δίσκους απ' το ίντερνετ. Μερικά χρόνια πριν είχαν κυκλοφορήσει τα cd recorder. Χρειάζεται να πω περισσότερα;

— Το MiC.gr ήταν η μόνη διέξοδος;

— Η μόνη δεν ήταν, αλλά ήταν αυτή που επιλέξαμε. Δυο sites για μουσική, ροκ (mic) και ελληνικά (mplok), και το cdbase που θα πουλούσε cd και θα τα συντηρούσε. Τίποτα δεν πήγε όπως προγραμματίστηκε και έμεινα μόνος με το ***mic.gr*** και τους συνεργάτες που το αγάπησαν και συνεχίζουν να γράφουν γι' αυτό, 13 χρόνια μετά.

— Υπήρξαν προβλήματα με τα συγκροτήματα που δισκογράφησες;

— Ανθρώπινα και μέσα στο πρόγραμμα είναι κι αυτά. Αν δεν πουλάει ο δίσκος σου, η εταιρεία είναι ο εύκολος στόχος. Αν η εταιρεία σού πει ότι δεν της άρεσαν και δεν ενδιαφέρεται να κυκλοφορήσει τα νέα σου τραγούδια, πληγώνεται το εγώ σου. Υπήρξε μια στενάχωρη περίπτωση που έληξε μετά από δική μου υποχώρηση, παρόλο που το δίκιο ήταν με το μέρος μου.

— Ποια πονεμένη ιστορία κρύβει η συλλογή In Dog We Trust [2000];

— Πονεμένη ιστορία; Μάλλον διαφέρουν οι απόψεις μας περί πόνου. Σε ένα cd που ήταν αφιερωμένο στο ρεπερτόριο της εταιρείας μας, ο υπεύθυνος του περιοδικού ***Ποπ+Ροκ*** πρόσθεσε και δυο τραγούδια από άσχετα συγκροτήματα.

— Ο μύθος της Lazy Dog κρατάει ακόμα; Η αναβίωση των '80ς και του συλλεκτικού βινιλίου δε σου χτύπησαν την πόρτα;

— Στα 80ς η μίνιμουμ ποσότητα των εργοστασίων για παραγγελία βινυλίου ήταν τα 500 αντίτυπα. Τώρα μαθαίνω ότι βγάζουν και 100. Επανάκαμψη μεν αλλά σε χειρότερες συνθήκες. Η εταιρεία έπαψε να υφίσταται. Έχουν επανεκδοθεί δίσκοι των ***Γκρόβερ, Εκτός Ελέγχου, Μωρά στη Φωτιά*** από τρίτους και υπάρχει ενδιαφέρον και για άλλους. Όταν με ρωτάνε οι υποψήφιοι επανεκδότες, τους παραπέμπω να τα βρουν με τα συγκροτήματα κι εγώ δεν έχω καμιά απαίτηση.

— Η MiC Books είναι η νέα σου δραστηριότητα;

— Η συγγραφή μυθιστορημάτων είναι η νέα, παράλληλη με το ***MiC***, δραστηριότητά μου. Η επιθυμία υπήρχε ανέκαθεν στην άκρη του μυαλού μου, αλλά πριν από δυο χρόνια ωρίμασε και μ' έσπρωξε να στρωθώ και να αποπειραθώ να γράψω ένα βιβλίο με άφθονη μουσική στις σελίδες του [***Έχω Όλους τους Δίσκους τους***]. Αντί να το δώσω σε κάποιον εκδοτικό οίκο να το κυκλοφορήσει, προτίμησα να το ετοιμάσω μόνος μου και όπως το ήθελα, και να το δώσω για διανομή στις εκδόσεις ***Απόπειρα***. Αυτές τις μέρες άρχισα να γράφω το δεύτερο βιβλίο μου. Ευχήσου μου έμπνευση.

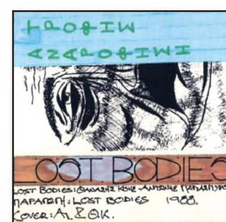
Στο ευχόμαστε όλοι από καρδιάς. Το περιμένουμε. ■

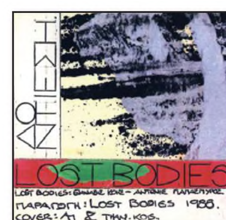
[Μέσα σε αγκύλες φιλοξενούνται δικά μου σχόλια]
Κώστας Γ. Καρδερίνης











Διαθέσιμοι σύνδεσμοι
http://lazydogrecords.bandcamp.com
http://exoolous.blogspot.gr
http://www.mic.gr

σε επιμέλεια
του **ΗΡΑΚΛΗ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ**
Επιμελητή του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης
Φωτογραφία
του **INGO DÜNNEBIER**



Η ρωμαϊκή αγορά, από τότε που αναδύθηκε στο φως με τη βοήθεια της αρχαιολογικής σκαπάνης, κοσμεί το κέντρο της πόλης, διεκδικώντας επάξια συμμετοχή στην πνευματική ή απλά ανακλαστική σχέση μας με το διακεκομμένο βασίλειο των ερειπίων. Η φωτογραφία του Ingo Dünnebier όμως δεν περιποιεί έμμεσα τιμή σ' έναν επιφανή αρχαιολογικό χώρο. Το κύριο σώμα της ασφυκτιά από συμπαγείς όγκους οικοδομών που αποκλείουν κάθε προοπτική. Στη βάση τους παρατάσσονται, ως ακούσια θεμέλια, σπαράγματα κιόνων. Λίγο ψηλότερα, πάνω από τη σχεδόν διακοσμητική ζώνη πρασίνου, δεσπόζουν τα ίχνη δυο καμένων διαμερισμάτων. Η μαύρη τρύπα υπογραμμίζει την παρουσία του θανάτου ακόμη και στο πιο αγέρωχο αστικό τοπίο. Ξέρει η φύση να κερδίζει πόντους όπου αφήνει χώρο η αμέλεια. Πολιτισμοί ολόκληροι απειλούνται πλέον από αμέλεια και έλλειψη μέτρου. Η φωτογραφία του Dünnebier συνιστά ακόμη στοχασμό για το αναπόφευκτο της διαρκούς παραγωγής ερειπίων, λαμπρών ή αδιάφορων. Ακόμη για το πώς η αρχιτεκτονική, λειψή έστω, αφήνει ίχνη συχνά από τη μάχη με τον χρόνο και τον θάνατο. ■

Γ Ρ Α Μ Μ Α Τ Α

σε επιμέλεια
του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ**
Συγγραφέα, εκδότη-διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Ποίημα από το συρτάρι

Άνοιξη

Κάιρο, Δαμασκός, Κίεβο
όλη τη νύχτα
μα το πιο πυκνό σκοτάδι
στο Φαρμακονήσι
ένας κόσμος με «ψυχολογικά προβλήματα»
μόνη διέξοδός του η αυτοκτονία

και ο ύπνος μια χαμένη άνοιξη
που διαπραγματεύεται αν θα ανθίσει
ζητά ενα πλεόνασμα ανθρωπιάς
που πια απο καιρό δεν διαθέτουμε

Τέλλος Φίλης

Ο Τέλλος Φίλης γεννήθηκε το 1960 στη Θεσσαλονίκη, όπου ζει και εργάζεται. Σπούδασε ξενοδοχειακές επιχειρήσεις, επικοινωνία και δημόσιες σχέσεις. Είναι υπό έκδοση το πρώτο του βιβλίο, ***Ένας απλός υπάλληλος βιντεοκλάμπ.***

των
ΓΙΑΝΝΗ Δ. ΒΑΝΙΔΗ
Φωτογράφου
ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ
Συγγραφέα, εκδότη-διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Σάκης Παπαδημητρίου

Γεννήθηκε το 1940 στην Καβάλα, όμως λίγα χρόνια αργότερα η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε νομικά στο Α.Π.Θ. Από το 1960 άρχισε να ασχολείται (παρότι αυτοδίδακτος μουσικός) ως θεωρητικός αλλά και συνθέτης με την τζαζ, μετέχοντας σε συγκροτήματα ως μουσικός αλλά και γράφοντας και παρουσιάζοντας προγράμματα σχετικά με την τζαζ στον Ραδιοφωνικό Σταθμό Μακεδονίας της ΕΡΤ και στο Γ΄ Πρόγραμμα. Στα πενήντα χρόνια που κύλησαν έκτοτε αναδείχθηκε σε εμβληματική φυσιογνωμία της ελληνικής τζαζ σκηνής, με πληθώρα και ποικιλία δραστηριοτήτων: εμφανίσεις σόλο πιάνο ή με διάφορα μουσικά σχήματα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό· σύνθεση μουσικής για θεατρικές παραστάσεις και σύνθετες εκδηλώσεις, στις οποίες η μουσική συναντάει τη λογοτεχνία, τον χορό, πρωτίστως τον βωβό κινηματογράφο· έκδοση 18 προσωπικών δίσκων· διοργάνωση μουσικών φεστιβάλ, κινηματογραφικών αφιερωμάτων, μουσικών εργαστηρίων και σεμιναρίων· έκδοση θεωρητικών βιβλίων για την τζαζ και περιοδικών γι' αυτό το είδος μουσικής. Δεν είναι καθόλου υπερβολικό να θεωρηθεί ένας από τους πρωτεργάτες —αν όχι ο κατεξοχήν πρωτεργάτης— για τη δημιουργία της ελληνικής τζαζ σκηνής. Πιστεύω πως πολλοί σαν και μένα ό,τι ξέρουμε για την τζαζ το οφείλουμε σ' αυτόν: στη «Λέσχη Τζαζ» που δημιούργησε στη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» και κατόπιν στις απειράριθμες ραδιοφωνικές εκπομπές του, στα βιβλία του (***Εισαγωγή στην τζαζ***, 1963· ***Σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική***, 1968· ***Το άλλο*** πιάνο, 1983· Χωρίς ***αναλόγιο***, 1984· ***Leonard Bernstein: Τζαζ και κλασική, «δυτικές συνοικίες» παραπομπές και συνειρμοί***, 1994· ***Τζαζ ιστορίες και ανησυχίες***, 2003· ***Η αναπνοή του αυτοσχεδιαστή***, 2006), στα κείμενά του διάσπαρτα σε ποικίλα έντυπα αλλά και στα περιοδικά (***Τζαζ, συν και πλην***) που ο ίδιος εξέδωσε.

Είναι λοιπόν φυσικό η δραστηριότητά του ως μουσικού και ως μουσικολογούντος να επισκιάζει την ιδιότητά του ως λογοτέχνη, μολονότι θα μπορούσε να πει κανείς πως ως πεζογράφος αποτελεί από μόνος του μια σχεδόν μοναδική περίπτωση ώστε να συνιστά ξεχωριστή κατηγορία. Τα επτά, αν τα μετρώ σωστά, βιβλία πεζογραφίας του τα χαρακτηρίζει ένας μινιμαλισμός ασυνήθιστος στη λογοτεχνική γραφή των Θεσσαλονικέων και μια ιδιότυπη αντίθεση ανάμεσα σε ένα αφηγηματικό ύφος χαμηλόφωνο και φαινομενικά απαθές από τη μια μεριά, και από την άλλη μια εσωτερική κατάσταση με έντονες διακυμάνσεις, κορυφώσεις ή παραμορφώσεις, που κατά τόπους φλερτάρουν με την παραίσθηση και τον εφιάλτη.

Η ενασχόλησή του με τη λογοτεχνία άρχισε κι αυτή γύρω στα 1960, με τη δημοσίευση πεζών του στη ***Διαγώνιο***, περιοδικό του οποίου αποτέλεσε κατόπιν τακτικό συνεργάτη (εκεί δημοσίευσε, εκτός από πεζά, μελέτες για την τζαζ και τη σύγχρονη μουσική, κριτικές βιβλίων και μεταφράσεις)· άλλωστε, το βιβλίο αναφοράς ***Εισαγωγή στην τζαζ***, που έγραψε, κυκλοφόρησε από τις Εκδόσεις Διαγωνίου (1963).

Λογοτεχνικά βιβλία του: ***Το δωμάτιο*** (1965)· ***Το ασανσέρ*** (1969)· ***Παρακαμπτήριος*** (1975)· ***Κωδικοπληκτρονικά*** (1978)· ***Πεζά, 1960-1973*** (συγκεντρωτική έκδοση, 1980)· ***Περίοδος δειγματισμού*** (1989)· ***Μικροπαραβιάσεις*** (1997)· ***Τελευταία προβολή: Πέντε πεζά παλαιάς κοπής*** (2007). Ακόμη, μαζί με τη Χάννα Τσάρλτον, μετέφρασε και παρουσίασε τον πεζογράφο Γέρζυ Κοζίνσκι ■

Ενδεικτική βιβλιογραφία
— Αλέξ. Κοτζιάς, ***Μεταπολεμικοί πεζογράφοι***, Κέδρος 1982
— Γ. Δ. Παγανός, ***Αναζητήσεις στη σύγχρονη πεζογραφία: Κριτικά μελετήματα***, Καστανιώτης 1984
— Τόλης Καζαντζής, ***Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης, 1912-1983***, Βάνιας 1991
— Α.Ζ. [Αλέξης Ζήρας], ***Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα - Έργα - Ρεύματα - Όροι.*** Αθήνα, Πατάκης 2008
— Πάνος Καπώνης, «Τζαζ και λέξεις», ***(δε)κατα***, 13, 2008
— «Σάκης Παπαδημητρίου: Πενήντα χρόνια αιρετικών διαλόγων». Μια συνομιλία με τον Άρι Γεωργίου. ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, 06/29, 2009



Σάκης Παπαδημητρίου

του **ΦΑΙΔΩΝΑ ΧΑΤΖΗΑΝΤΩΝΙΟΥ**
Αρχιτέκτων-Αναστηλωτής

Δυο λόγια για τον Αλμπέρτο Σαβίνιο

Ο Αλμπέρτο Σαβίνιο, ψευδώνυμο του Αντρέα ντε Κίρικο, γεννήθηκε στην Αθήνα στις 25 Αυγούστου 1891. Ο αδελφός του Τζιόρτζιο είχε γεννηθεί τρία χρόνια νωρίτερα στον Βόλο, το 1888. Ο πατέρας Εβαρίστο ντε Κίρικο, Σικελός μηχανικός, κατά τα τέλη του 19ου αιώνα είχε έρθει στην Ελλάδα για τη μελέτη και κατασκευή των πρώτων σιδηροδρομικών γραμμών. Η εργασία του υποχρέωνε την οικογένεια σε διαρκείς μετακινήσεις σ' ολόκληρη τη βαλκανική χερσόνησο, τον περισσότερο καιρό όμως έμεναν στον Βόλο και στην Αθήνα και, μετά το 1899, μόνιμα στην Αθήνα.

Μετά τον θάνατο του Εβαρίστο, το 1905, η μητέρα Τζέμμα αποφάσισε να εγκαταλείψει την Ελλάδα με τα δύο παιδιά. Στο μεταξύ, ο Αντρέα είχε προλάβει να πάρει με άριστα το πτυχίο του στο πιάνο και στη σύνθεση από το Ωδείο Αθηνών (1903), σε ηλικία μόλις δώδεκα ετών. Καθηγητής του ένας από τους κορυφαίους Έλληνες μουσουργούς της εποχής, με αξιόλογη παρουσία και στην Ιταλία, ο Σπύρος Σαμάρας, συνθέτης του Ύμνου των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας (1896).

Η Ελλάδα για τον Σαβίνιο ήταν μια αστείρευτη πηγή έμπνευσης. Οι παιδικές του αναμνήσεις από τη γενέθλια γη και οι μελέτες της ωριμότητάς του γύρω από την ελληνική ιστορία και τη μυθολογία, αλλά και οι συχνές αναφορές του σε πρόσωπα και πράγματα της νεότερης Ελλάδας, κάνουν το έργο του ιδιαίτερα ελκυστικό στον Έλληνα αναγνώστη. Ο Σαβίνιο ζωγραφίζει, γράφει λογοτεχνία και αρθρογραφεί, συνθέτει λυρικά έργα σε δικά του λιμπρέτα, γράφει θεατρικά έργα, κάνει σκηνικά και κοστούμια, και σ' όλ' αυτά η Ελλάδα είναι παρούσα: όχι μόνο η γενέθλια Αθήνα και η Θεσσαλία των παιδικών του χρόνων αλλά και η Μακεδονία του Μεγάλου Πολέμου.

Την Μακεδονία ο Σαβίνιο τη γνώρισε στρατευμένος, καθώς υπηρέτησε στην ιταλική μεραρχία της Στρατιάς της Ανατολής. Τη μετάθεσή του στο μακεδονικό μέτωπο την είδε σαν μια ευκαιρία να ξαναβρεθεί στη μυθική χώρα των παιδικών του χρόνων. Κείμενα που έγραψε στη Θεσσαλονίκη από το καλοκαίρι του 1917 ώς το φθινόπωρο του '18, με τον γενικό τίτλο «Η επιστροφή του Αργοναύτη», τα δημοσίευσε στον ***Ερμαφρόδιτο***, το πρώτο του βιβλίο, που κυκλοφόρησε στη Φλωρεντία το 1918. Αλλά και αργότερα, στις επιφυλλίδες που δημοσίευε σε διάφορες ιταλικές εφημερίδες, συχνά επέστρεφε στην Ελλάδα της μνήμης και του μύθου.

Το αφήγημα «Ο Καταΐφ», που μεταφράζεται πρώτη φορά στα ελληνικά, δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα ***Corriere d'Informazione***, στο φύλλο της 20-21 Δεκεμβρίου 1948. Έχει συμπεριληφθεί στον τόμο: Alberto Savinio, ***Opere***, Bompiani, Milano 1989, σσ. 860-863.



Ο Αλμπέρτο Σαβίνιο μπροστά από τον πίνακα ***Μία παράξενη οικογένεια*****, 1944**

Αλμπέρτο Σαβίνιο
Ο Καταΐφ
Μετάφραση: Φαίδων Χατζηαντωνίου

Έφθασα στη Θεσσαλονίκη το καλοκαίρι του 1917. Αποσπασμένος στη μεραρχία Α.Μ. Είχα μετατεθεί στη Μακεδονία κατόπιν διαταγής του Υπουργείου Πολέμου. Αιτιολογικό της μετάθεσης η γνώση μου της νεοελληνικής γλώσσας. Εκεί, στη γη του Φιλίππου και του Αλεξάνδρου, στα αρχαία χρόνια, και του Ελευθερίου Βενιζέλου, ερχόμουν να θέσω τη γνώση μου των ελληνικών στην υπηρεσία του στρατιωτικού μας σώματος που, κάτω από τη γενική διοίκηση του στρατηγού Σαράιγ, δρούσε σε αρμονία με το γαλλικό, το αγγλικό, το σερβικό σώμα.

Υπήρχε ανάμεσα σε εκείνα τα στρατεύματα και ένα ρωσικό στρατιωτικό σώμα. Αλλά, χάρη σε έναν καινούργιο στρατιωτικό νόμο που είχε ψηφίσει ο Κερένσκι, δεν πήγαινε κάποιος στον πόλεμο με επιστράτευση αλλά μόνο επειδή ο ίδιος είχε κλίση. Ο γενικός διοικητής του ρωσικού στρατιωτικού σώματος συγκέντρωσε τους άνδρες του, ρώτησε ποιος ήθελε να πάει να πολεμήσει και ποιος δεν ήθελε. Δεν ξέρω πόσοι απάντησαν ναι και πόσοι όχι: ξέρω ότι το ρωσικό στρατιωτικό σώμα διαλύθηκε.

Έφτασα στη Μακεδονία το καλοκαίρι του 1917: άφησα τη Μακεδονία το φθινόπωρο του '18. Ούτε μια φορά σ' αυτό το διάστημα δεν είχα την ευκαιρία να χρησιμοποιήσω τα ελληνικά μου προς όφελος της μεραρχίας Α.Μ. Μια στρατιά είναι μεγάλη για τον αριθμό ανδρών, οπλισμού, μέσων: είναι ακόμα πιο μεγάλη για πράγματα άχρηστα.

Ο πόλεμος στη Μακεδονία είχε στο μεταξύ λήξει.

Να πώς:

Μια μέρα, τα συμμαχικά στρατεύματα άρχισαν μια γιγαντιαία επίθεση. Τα κανόνια βαρούσαν τρεις μέρες. Στο τέλος της τρίτης μέρας σίγησαν και το πεζικό πέρασε στην επίθεση κατά των βουλγαρικών χαρακωμάτων. Ήταν άδεια.

Ήταν ολωσδιόλου μάταια η διαμονή μου στην Μακεδονία;

Είχαμε αποπλεύσει από τη Μήλο και ταξιδεύαμε όλη τη νύχτα. Με το ξημέρωμα ήμουν στη γέφυρα. Η ομίχλη αριστερά σιγά σιγά ξανοίγει και αναδύεται η κορυφή του Ολύμπου. Εγώ κι αν είμαι κάποιος που μπορεί να πει: ***Et deos vidi*** [σημ. μτφρ., λατιν.: ***Και είδα τους θεούς***].

Στη Θεσσαλονίκη.

Ένα πρωί καθόμουν στο καφενείο, στην πλατεία Ανεξαρτησίας, μαζί με έναν σύντροφο:



Αυτοπροσωπογραφία του Τζιόρτζιο ντε Κίρικο με τον αδελφό του, 1924

Αντέλμο Αμπαντονάτι.

Ήταν από το Ποτζιμπόνσι. Το όνομα κάνει τον άνθρωπο. Ο Αμπαντονάτι [σημ. μτφρ., ιταλ.: Εγκαταλειμμένου], ιδιαίτερα όταν καθόταν, αφηνόταν στην εγκατάλειψη: τα χέρια, τα πόδια, για λογαριασμό του το καθένα. Για να σηκωθεί όρθιος, πρώτα έπρεπε να μαζέψει το κορμί του, που ήταν χυμένο ολόγυρα.

Πίναμε ο καθένας μας από ένα «βαρύν γλυκόν»: καφές πηχτός και πολύ ζαχαρωμένος.

Ο Αμπαντονάτι τέλειωσε το τσιγάρο, πέταξε τη γόπα.

Καθώς η γόπα σχημάτιζε μια παραβολική τροχιά ανάμεσα στο χέρι τού Αμπαντονάτι και τη μακεδονική γη, εμφανίστηκε, δεν ξέρω κι εγώ αν από το χώμα ή από τον αέρα, ένα πλάσμα σαν αστραπή, που άρπαξε τη γόπα εν πτήσει.

Ο σερβιτόρος, που είχε φυσήξει τη μύτη του με τα δάχτυλα και τώρα τα σκούπιζε στην ποδιά του, τράβηξε μια κλωτσιά στον αναπάντεχο τύπο και του φώναξε: «Άιντε, άιντε, Καταΐφ!».

Καταΐφ είναι το όνομα ενός ανατολίτικου μαλλιαρού γλυκού, ποτισμένου με μέλι και κουβαριασμένου πάνω σε ένα στρώμα κρέμας.

Καταΐφ έλεγαν κι εκείνο το είδος Πουκ της Ανατολίας, επειδή έμοιαζε η κιτρινωπή φωλιά πουλιών που κάλυπτε το κεφάλι του με τη μαλλιαρή κουβαριασμένη πάστα, που στην Ανατολή στολίζει το μάρμαρο του ζαχαροπλάστη.

Αλλά κάτω από εκείνη την κιτρινωπή φωλιά τι υπήρχε;

Για πρόσωπο δεν μπορεί να γίνει λόγος, ούτε, από κάτω, για ανθρώπινα μέλη. Φύρδην μίγδην κάτι ζωντανό, μέσα σε κρεμάμενα κουρέλια. Τίποτ' άλλο.

Κι όμως, ο Καταΐφ ζούσε. Κι όχι μόνο ζούσε, αλλά είχε και αισθήσεις. Κι όχι μόνο είχε αισθήσεις, αλλά αγαπούσε κιόλας.

Αγαπούσε την ανάμνηση της αντανάκλασης ενός προσώπου και, ερωτευμένος καθώς ήταν με την αντανάκλαση του προσώπου, όλο και έψαχνε, παντού, οπουδήποτε.

Ερωτευμένος. Ερωτευμένος σε αναζήτηση του αγαπητικού αντικειμένου.

Το κεφάλι, ή καλύτερα ό,τι σ' αυτόν ήταν κεφάλι, προτεταμένο, λες για να νιώσει πρώτο και γρηγορότερα τη μυρωδιά αυτού που τα μάτια πρόσμεναν να αντικρίσουν.

Τη νύχτα ο Καταΐφ χωνόταν στην τρύπα ενός βράχου στο Ζεϊτενλίκ, πάνω από τη Θεσσαλονίκη. Γύρω στο μεσημέρι πήγαινε και διπλωνόταν σαν ένα σακί με κουρέλια στα συρματοπλέγματα που περιέβαλλαν τα στρατόπεδα και τα νοσοκομεία εκστρατείας. Του πέταγαν τα αποφάγια από τις καραβάνες και τις γαβάθες των αρρώστων. Μετά, περιφερόταν στην πόλη, κι έψαχνε: έψαχνε την αγαπημένη ανάμνηση.

Τα παιδιά του φώναζαν από πίσω:

«Πού 'ναι; Πού 'ναι;»

Το πράγμα είχε ως εξής:

Ήταν καρναβάλι. Ένα τσούρμο γαβριάδες είχαν πάρει τον Καταΐφ, του είχαν κρεμάσει μια μάσκα στο πρόσωπο, ροζέ με μάτια γαλανά και δυο χείλια όλο χαμόγελο, του είχαν δέσει και μια πατσαβούρα στο κεφάλι.

Ήταν εκεί κοντά μια γούρνα, όπου έφερναν να ποτίσουν τα γαϊδούρια.

Ο Καταΐφ έσκυψε το κεφάλι στο νερό. Ένα πρόσωπο τον



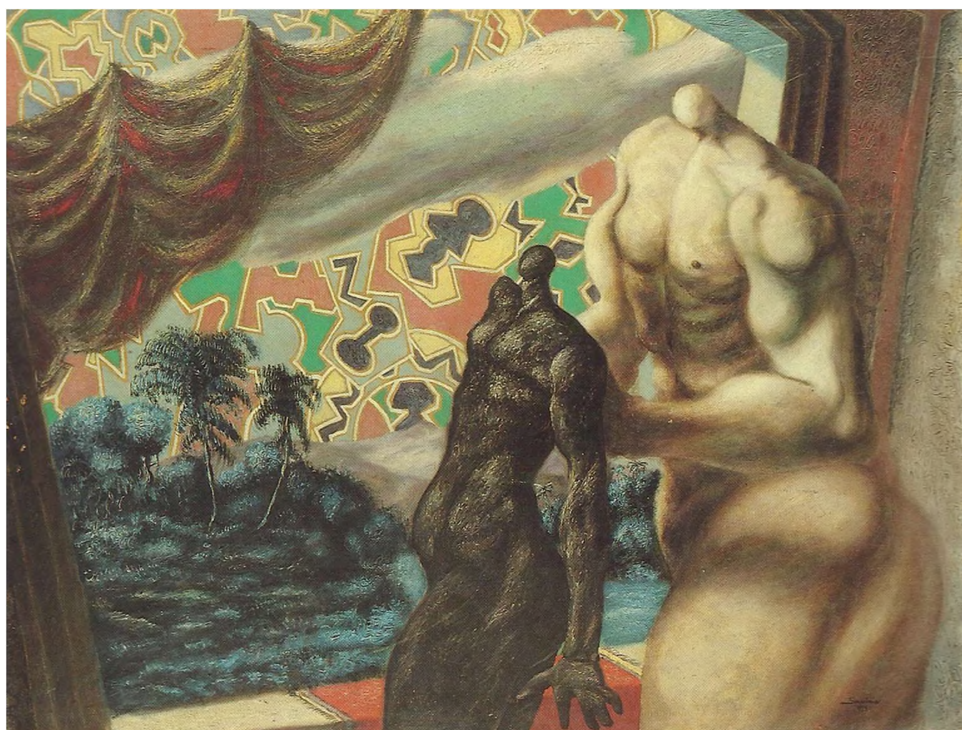
Φωτογραφία του Αλμπέρτο Σαβίνιο από ταυτότητα των Κρατικών Σιδηροδρόμων, περίπου 1930



Κάρλο Καρρά, *Η αναχώρηση του Αργοναύτη* (1918). Σκίτσο του Αλμπέρτο Σαβίνιο με στρατιωτική στολή πάνω στο θωρηκτό «Πιεμόντε», που τον έφερε στη Θεσσαλονίκη



Αλμπέρτο Σαβίνιο,
Το πέρασμα ενός αγγέλου (λάδι σε καμβά, 1930).
Στο βάθος, ιδεατή απεικόνιση της Θεσσαλονίκης



Αλμπέρτο Σαβίνιο,
Ο Θεός δείχνει στον Αδάμ τον επίγειο παράδεισο
(λάδι σε καμβά, 1929)

κοιτούσε χαμογελώντας.

Ένας από τους πιτσιρικάδες, για να χαλάσει το είδωλο, να το σβήσει, πήδηξε μές στη γούρνα. Οι υπόλοιποι τράβηξαν σκίζοντας τη μάσκα από το πρόσωπο του Καταΐφ.

Από τότε ο Καταΐφ ψάχνει.

Ήταν παιδί; Ήταν γέρος; Κι από πότε ψάχνει;

Ο Αμπαντονάτι δεν ξέρει. Αλλά προσθέτει: «Η μοναδική περίπτωση, σ' ολόκληρο τον κόσμο, απόλυτου ναρκισσισμού».

Μια νύχτα, ξέσπασε μια μεγάλη φωτιά στην πολιτεία, και μια τεράστια μαύρη καλιακούδα.

Ανεβήκαμε σε ένα σπίτι, ο Αμπαντονάτι κι εγώ, να κατεβάσουμε τα υπάρχοντα μιας οικογένειας Εβραίων.

Κοίταξα από το παράθυρο, έχοντας αγκαλιά ένα στρώμα.

Ετοιμαζόμουν να το πετάξω κάτω: στάθηκα.

Δύο στρατιώτες μαύροι παραμόνευαν έξω από το μπροστινό κοσμηματοπωλείο με την ξιφολόγχη στο χέρι. Ο κοσμηματοπώλης βγήκε από το μαγαζί, μουσάτος, κουβαλώντας μια βαλίτσα γεμάτη θησαυρούς.

Ένας από τους μαύρους του 'ριξε κατάστηθα με την ξιφολόγχη. Ο άλλος —στο μεταξύ είχε "εμφανιστεί" όπως έκανε πάντα, κι ούτε ήξερες από πού, ο Καταΐφ— έριξε με τη σειρά του σ' εκείνο το κινούμενο κουβάρι από κουρέλια.

Πάνω στο στρώμα της οικογένειας Χασσόν, που το ξαπλώσαμε καταμεσίς στον δρόμο, βολέψαμε προσεκτικά, ο Αμπαντονάτι κι εγώ, τον μουσάτο κοσμηματοπώλη από τη μια μεριά, τον Καταΐφ από την άλλη.

Για να βεβαιωθώ αν ακόμα απέμενε έστω και μια ικμάδα ζωής κάτω από εκείνον τον σωρό από κουρέλια σκόρπια κατάχαμα και ακίνητα πια, ανασήκωσα με το χέρι μου την κιτρινωπή φωλιά, και τότε μονάχα ανακάλυψα ότι κάτω από το καταΐφι υπήρχαν ένα ζευγάρι μάτια. Ανθρώπινα.

Διάπλατα ανοιχτά. Και συνέχιζαν να ψάχνουν.

Πάνω στον λόφο του Ζεϊτενλίκ, ένα πρωί, από δεκαπέντε μέρες η πολιτεία είχε πάψει να καπνίζει, να σκοτεινιάζει, δύο σειρές στρατιωτών είχαν παραταχθεί πάνω στη γυμνωμένη γη, κάτω από τον ουρανό όπου είχε αρχίσει να απλώνεται η αυγή. Η πρώτη σειρά με το ένα γόνατο στη γη, όρθια η δεύτερη. Και σε απόσταση, καμιά εικοσαριά βήματα, είκοσι άνδρες καθισμένοι με την πλάτη, καθένας σε μια καρέκλα.

Από τους είκοσι, οι δυο σα να 'ταν μαύροι.

Το κροτάλισμα μιας ροκάνας έσκισε τον ακόμα παρθένο αέρα. Λίγος καπνός υψώθηκε, σχηματίζοντας ένα συννεφάκι.

Τα είκοσι ανθρωπάκια έγειραν στο πλάι κι έπεσαν, παντρεμένο το καθένα με την καρέκλα του. Σαν κάποιος να είχε τραβήξει ένα σκοινί.

Ποιος τράβηξε το σκοινί;

Ο μουσάτος κοσμηματοπώλης κρυβόταν βέβαια στην ένδοξη πυρκαγιά της αυγής.

Αλλά ο Καταΐφ, σίγουρα, δεν του έδινε ένα χεράκι.

Αθώος ζωντανός. Αθώος νεκρός.

Αθώος. ■



Αλμπέρτο Σαβίνιο,
Ο Αιώνιος Πατέρας εξετάζει την μακέτα του επίγειου παράδεισου
(λάδι σε καμβά, περ. 1929)



Αργύρης Παυλιώτης, Θεσσαλονίκη, 17 Ιανουαρίου 2014 — *φωτογραφία: Άρις Γεωργίου*

της **ΕΥΗΣ ΚΑΡΚΙΤΗ**
Δημοσιογράφου

Αργύρης Παυλιώτης
Ο συγγραφέας της νουάρ Θεσσαλονίκης

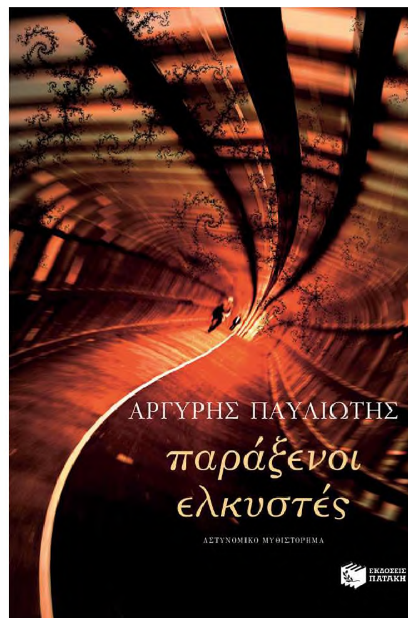
Κυκλοφορεί στα ίδια σημεία της πόλης με εμάς, τρώει και πίνει στα ίδια στέκια, δεν αποκλείεται μάλιστα να έχουμε και κοινούς φίλους. Ο ποινικολόγος Ανδρέας Αναγνώστου όμως έχει έναν ακόμη ρόλο. Καταπιάνεται με υποθέσεις τις οποίες καλύπτει μυστήριο και δεν το βάζει κάτω μέχρι να διαλευκανθούν πλήρως. Ο δημιουργός του, ο συγγραφέας Αργύρης Παυλιώτης, "συμβίωσε" μαζί του στα εννέα από τα δεκατέσσερα βιβλία που έχει γράψει μέχρι σήμερα. Όπως λέει, ο ποινικολόγος είναι το alter ego του, ενώ για μας, τους αναγνώστες του, ένας αξιόπιστος και συναρπαστικός αφηγητής, που μας μεταφέρει στις αθέατες όψεις της πόλης και της ζωής.

Συμβαίνει συχνά να αναφερόμαστε στους «ντετέκτιβ», στα πρόσωπα εκείνα που αναλαμβάνουν να διαλευκάνουν σκοτεινές υποθέσεις για την αναγνωστική μας απόλαυση και όχι μόνο, σαν να είναι πρόσωπα υπαρκτά και όχι προϊόντα φαντασίας και μυθοπλασίας. Ο Αναγνώστου, ο κεντρικός χαρακτήρας του Παυλιώτη στα αστυνομικά του μυθιστορήματα, αποτελεί μια τέτοια περίπτωση, καθώς μοιάζει να βγαίνει από τα "σπλάχνα" της πόλης και να μοιράζεται με τους αναγνώστες την ίδια καθημερινότητα. Ο συγγραφέας δημιούργησε έναν χαρακτήρα που του μοιάζει σε πολλά: προέρχονται και οι δυο από μικρούς τόπους και ταπεινές οικογένειες, έχουν τα παιδικά τους τραύματα, βρέθηκαν στη Θεσσαλονίκη και δέθηκαν μαζί της με ισόβιους, ακατάλυτους δεσμούς, μοιράζονται την ίδια αγάπη για το ψάρεμα και το καλό φαγητό, είναι οπαδοί του Επίκουρου, έχουν οικολογικές ευαισθησίες. Από την άλλη, υπάρχουν και πράγματα που τους χωρίζουν:

«Ο Αναγνώστου είναι πλέον νεότερος, ο χρόνος δυστυχώς κύλησε μόνον για μένα, είναι περισσότερος ασταθής, γιατί ένας σταθερός συναισθηματικά άνθρωπος έχει μικρότερο μυθοπλαστικό ενδιαφέρον, είναι γοητευτικός και ικανός στη σύνθεση και την ανάλυση των προβλημάτων. Και βέβαια, είναι μαγκούφης, έχει χαλάσει τη ζωή του, κάτι που δεν ισχύει για μένα» λέει γελώντας ο Παυλιώτης.

Συνάντησα τον συγγραφέα στο σπίτι του, απολαμβάνοντας, εκτός από τη κουβέντα μας, και τη φιλοξενία της οικογένειας, σε ένα περιβάλλον ιδανικό ώστε να μιλήσει κανείς για τη λογοτεχνία, την πόλη, τα μαθηματικά — τα ζητήματα δηλαδή που απασχολούν τον συγγραφικό βίο του.





Στον κόσμο του νουάρ

Βρέθηκε σε αυτόν σχεδόν τυχαία, όταν του πρότειναν να γράψει σενάρια για μια τηλεοπτική σειρά. Ήταν η εποχή που το αστυνομικό μυθιστόρημα είχε επιτέλους τινάξει από πάνω του τη μομφή της παραφιλολογίας και διεκδικούσε με αξιώσεις καλύτερη μεταχείριση. Από τα ιδρυτικά μέλη της «Ελληνικής Λέσχης Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας», ο Παυλιώτης έδωσε το πρώτο δείγμα γραφής του στο νουάρ και του τρόπου με τον οποίο το συνδέει με τα μαθηματικά, εγκαινιάζοντας παράλληλα τη δράση του ποινικολόγου Ανδρέα Αναγνώστου με την ***Παράδοξη τροχιά του Υπερίωνα.***

«Θα συναντούσα το αστυνομικό μυθιστόρημα, έτσι κι αλλιώς. Και αυτό γιατί η λατρεία και η κάποια γνώση που έχω των μαθηματικών θα με έφερνε στον κόσμο του. Αστυνομικό και μαθηματικά έχουν πολλά κοινά στοιχεία. Διαθέτουν ορθολογισμό, πιστή υπακοή στη λογική, εικασία, επαγωγική μέθοδο. Το αστυνομικό αφήγημα μπορεί να το δει κανείς και σαν μαθηματικό θεώρημα.» Οι επιστημονικές και μαθηματικές θεωρίες αποτελούν οργανικό στοιχείο της πλοκής στο έργο του Παυλιώτη και έχουν κρίσιμο ρόλο στη σύλληψη και τη εξέλιξη των χαρακτήρων. Για παράδειγμα, η θεωρία του χάους είναι το υπόβαθρο του μυθιστορήματος ***Παράξενοι ελκυστές***, καθορίζοντας όχι μόνο την πλοκή αλλά και τη λύση του μυστηρίου, ενώ οι Πυθαγόρειοι βρίσκονται το βάθος της ιστορίας που εξιχνιάζει ο Αναγνώστου στο πρόσφατο βιβλίο του συγγραφέα ***Μυστική οργάνωση «Τετρακτύς».***

Ως αναγνώστης της αστυνομικής λογοτεχνίας, έχει απολαύσει πολλές φορές τα βιβλία της Άγκαθα Κρίστι.

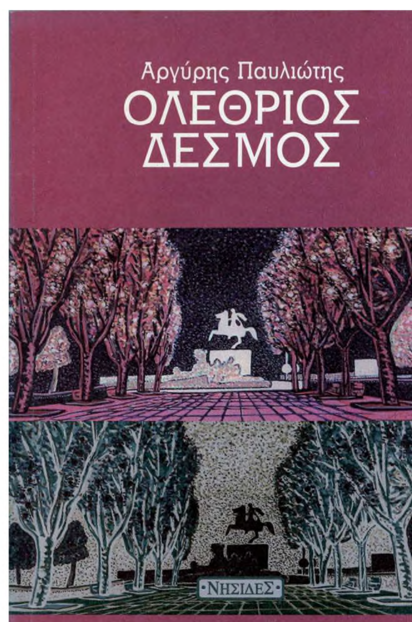
«Δεν πρέπει βέβαια να ξεχνάμε πως στα χρόνια μου οι επιλογές δεν ήταν τόσο πολλές σε σχέση με σήμερα. Μου πήγαινε όμως η συγκεκριμένη. Ως συγγραφέας, δίνω ιδιαίτερη σημασία στην πλοκή, τη λύση, την ποιότητα των χαρακτήρων. Φυσικά και ασπάζομαι την άποψη πως το αστυνομικό σήμερα μπορεί να καλύψει τόσο το κοινωνικό όσο και το πολιτικό μυθιστόρημα, εξάλλου και εγώ τέτοια βιβλία γράφω, όμως αυτό δεν μου αρέσει να γίνεται εις βάρος του μυστηρίου και της ίντριγκας.»

Με το κομμάτι της ίντριγκας δεν δυσκολεύεται ιδιαίτερα. Πριν ξεκινήσει το γράψιμο, έχει μεγάλο μέρος του βιβλίου σχεδιασμένο ήδη στο μυαλό του, αν και πολλά στοιχεία ενδέχεται να προκύψουν κατά τη διάρκεια της συγγραφής. Και συνήθως, σε αντίθεση με τους αναγνώστες του, γνωρίζει από την αρχή τον δολοφόνο.

Η περιπέτεια που λέγεται γραφή

Ο Αργύρης Παυλιώτης ξεκίνησε να γράφει την εποχή που εργαζόταν ως φυσικός στη μέση εκπαίδευση. Μάλιστα ήταν εκείνος που έγραψε τα πρώτα βιβλία Φυσικής στη δημοτική γλώσσα.





«Αποφάσισα να σταματήσω, όχι βέβαια γιατί είχα εξαντλήσει τη Φυσική αλλά γιατί είχα εξαντληθεί εγώ. Όμως, συνέχισα το γράψιμο, γιατί μου άρεσε αλλά και για έναν ακόμη λόγο: Κάπως έπρεπε να γεμίσω τις ώρες απουσίας της γυναίκας μου στις διανυκτερεύσεις του φαρμακείου που διατηρούσε.»

Το πρώτο του βιβλίο, ***Τα χελιδόνια***, βασίστηκε σε αυτοβιογραφικό υλικό, το μοναδικό που δεν έχει τόπο δράσης τη Θεσσαλονίκη αλλά τον τόπο καταγωγής του συγγραφέα.

«Νομίζω πως όλα τα βιβλία που γράφει κάποιος έχουν στοιχεία αυτοβιογραφικά. Το ίδιο ισχύει βέβαια και για μένα. Στην περίπτωση του πρώτου βιβλίου, το στοιχείο αυτό ήταν το κυρίαρχο. Μετέπειτα, το αυτοβιογραφικό κομμάτι ήταν κρυμμένο μέσα στη μυθοπλασία.»

Όταν άρχισε να επινοεί και να συνειδητοποιεί τον συγγραφικό του εαυτό, η περιπέτεια που λέγεται γραφή άρχισε να αλλάζει και τον τρόπο με τον οποίο βλέπει τα πράγματα. Η διαδικασία αυτή δεν έχει σταματήσει μέχρι σήμερα.

«Η διαδικασία της γραφής σού δίνει τη δυνατότητα να συνομιλήσεις με τον εαυτό σου, να βρεις τις αναμνήσεις σου. Αυτό σημαίνει πως το ζητούμενό της είναι να βγεις από όλο αυτό καλύτερος, πιο ανεκτικός, με μεγαλύτερη κατανόηση, πιο συγκαταβατικός και πιο ταπεινός. Αυτό επιδιώκω και δεν θα σταματήσω να το επιδιώκω. Μέχρι σήμερα μπορεί να απέχω πολύ από αυτό που λέμε "καλός", όμως νομίζω πως μέσα από το γράψιμο έγινα καλύτερος από ότι ήμουν.»

Η σχέση με τη Θεσσαλονίκη

Ο Παυλιώτης γεννήθηκε στο Ακραίφνιο Βιοιωτίας, όμως νιώθει απόλυτα δεμένος με την πόλη μας.

«Η πόλη αυτή είναι το πάθος μου. Περπατώ σε αυτήν συνεχώς και κάθε φορά νιώθω σαν να βρίσκομαι και σε έναν καινούργιο τόπο. Η σχετική επιτυχία την οποία έχουν τα βιβλία μου νομίζω πως οφείλεται και σε αυτό: στο δέσιμο που έχουν με την πόλη. Γράφω για την πόλη και δεν έχω σκοπό αυτό να το αλλάξω.»

Η Θεσσαλονίκη, πιστεύει, αποτελεί ιδανικό σκηνικό για μια νουάρ σύλληψη. Το λιμάνι, τα Λαδάδικα, η Άνω Πόλη, η ομίχλη που πέφτει πολλές μέρες τον χρόνο, τα φώτα και οι σκιές που δημιουργούν, μπορούν να αποτελέσουν για εκείνον πηγή έμπνευσης. Και βέβαια, η ιστορία της πόλης, την οποία μελετά διαρκώς.

«Με ενδιαφέρει περισσότερο η περίοδος πριν και μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Για την ιστορική αυτή περίοδο υπάρχουν πολλά ακόμη να ειπωθούν.»

Πολύ τακτικά τα βράδια, είτε βρίσκεται σε εξέλιξη κάποιο μυθιστόρημα είτε όχι, βγαίνει και περπατά με τη σύζυγό του στην παραλία. Είναι ένας περίπατος που, όπως λέει, δεν θα κουραστεί ποτέ να τον κάνει. ■

του ΓΡΗΓΟΡΗ ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ
Καθηγητή Παιδοψυχιατρικής, Α.Π.Θ.

Η κλεμμένη εφηβεία και η Θεσσαλονίκη

Η ***Κλεμμένη εφηβεία*** είναι ένα αυτοβιογραφικό βιβλίο του σημαντικού παιδοψυχιάτρου Στάνισλας Τόμκιεβιτς, που γεννήθηκε το 1925 στη Βαρσοβία και πέθανε το 2003 στο Παρίσι. Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε στη Θεσσαλονίκη το 2013, χάρη στην πρωτοβουλία —που στις σημερινές συνθήκες θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί ηρωική— του εκδοτικού οίκου University Studio Press, συνοδοιπόρου τα τελευταία 20 χρόνια σε μια σειρά από εκδοτικές προσπάθειες που προσπαθούν να διατηρήσουν ζωντανό έναν χώρο κριτικής σκέψης. Η ελληνική έκδοση του βιβλίου είχε μια περιπετειώδη ιστορία, διάρκειας δέκα χρόνων, με ευτυχή κατάληξη, αλλά και με μια όλο και μεγαλύτερη σύνδεση με την πόλη, που δεν ήταν εμφανής εξαρχής.

Τα βιβλίο αυτό αποτέλεσε ένα κοινό πάθος μας με τον φίλο και συνάδελφο Δημήτρη Πλουμπίδη, καθηγητή Ψυχιατρικής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, καθώς το θεωρούσαμε μια μοναδική και συγκλονιστική αφήγηση γύρω από το ψυχικό τραύμα, την "επούλωσή" του, τη δημιουργικότητα που μπορεί να πηγάσει μέσα από αυτή, τη δυσκολία να μιλήσει κανείς για το τραύμα, τη διαφοροποίηση κοινωνικής προσαρμογής (ή και κοινωνικής επιτυχίας και καταξίωσης) και ατομικής ψυχικής οδύνης. Το θεωρήσαμε πολύ διαφωτιστικό για να σκεφτεί κανείς τα τραύματα της ελληνικής κοινωνίας, κυρίως αυτά που αφορούν τα παιδιά (της κατοχής και του εμφυλίου, αλλά και παιδιά των πολέμων και της μετανάστευσης). Συγχρόνως, ένα εξαιρετικό βιβλίο πάνω στην ιστορία της ψυχιατρικής και ιδιαίτερα επίκαιρο στις μέρες μας και στην περίοδο κρίσης που διανύουμε, κρίσης η οποία έχει σοβαρές επιπτώσεις στην ψυχική υγεία και στο μέλλον των παιδιών.

Όταν μετά από πολλές περιπέτειες το βιβλίο άρχισε να φαίνεται στον ορίζοντα, αναδύθηκαν και οι εκπλήξεις. Θα αναφέρω την πιο τρανταχτή: η συν-συγγραφέας του βιβλίου, Michèle Vernant, καταγόταν από τη Θεσσαλονίκη, από τον πατέρα της (οικογένεια Assael), ο οποίος εγκατέλειψε την πόλη στη δεκαετία του '20, για να μετακινηθεί προς το Παρίσι. Η ίδια είχε στενούς δεσμούς με την Ελλάδα, είχε δημοσιεύσει ένα μικρό κείμενο για τη Θεσσαλονίκη (αναμνήσεις από την οδό Ευζώνων) στα ελληνικά στο περιοδικό ***Το Δέντρο*** και στα γαλλικά.

Η έκδοση του βιβλίου συμπίπτει με τα 70 χρόνια από τον εκτοπισμό των εβραίων της Θεσσαλονίκης, λες και όλες οι περιπέτειες που καθυστέρησαν την έκδοσή του συνέτειναν σε κάτι το συμβολικό. Όπως γράφει η Michèle Vernant, στον πρόλογό της στην ελληνική έκδοση, με αφορμή κάποια λόγια του Τόμκιεβιτς σχετικά με τη βοήθεια που του προσέφεραν οι Έλληνες εβραίοι της Θεσσαλονίκης στο στρατόπεδο Bergen Belsen: «Η Σαλονίκη ήταν παρούσα σε αυτό το βιβλίο, αόρατη, σαν μια ηχώ».[1] Η σύγχρονη Θεσσαλονίκη κτίζεται, κατά τη γνώμη μου, μέσα από αυτή τη μνήμη, σε συνεχή αναφορά σε αυτήν, κυρίως όμως πάνω στα ερείπια αυτής της μνήμης.[2] Αυτό το ακραίο τραύμα της πόλης, ο εκτοπισμός και ο αφανισμός των εβραίων συμπολιτών μας, καθόρισε σε μεγάλο βαθμό μια συγκεκριμένη μεταπολεμική εξέλιξη, 'έδεσε' μέσα στη σιωπή που ακολούθησε κι όλες τις άλλες σιωπές και αρνήσεις.

Η παρουσίαση του βιβλίου έγινε στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης τον Απρίλιο του 2013, με βασικές ομιλήτριες τη Michèle Vernant και την ιστορικό Ρίκα Μπενβενίστε.[3] Το συγκινητικό κείμενό της, που ακολουθεί, διατηρεί τη ροή του προφορικού λόγου, μιλώντας μας για τον Τομ, όπως τον αποκαλούσαν όσοι τον έζησαν, αλλά και για τη δημιουργία μέσα από τον ανείπωτο πόνο. Για ό,τι πιο επίκαιρο δηλαδή.

1. Με την ευκαιρία αυτή, επισημαίνω την έκδοση ενός άλλου εξαιρετικού βιβλίου για τη μνήμη, που μας αφορά: του βιβλίου της Οντέτ Βαρών-Βασάρ, *Η ανάδυση μιας δύσκολης μνήμης, Κείμενα για την γενοκτονία των Εβραίων*, Εστία 2012
2. Βλ. Αίγλης Μπρούσκου, «Όποια πέτρα κι αν σηκώσεις: Το δημοτικό βρεφοκομείο Θεσσαλονίκης 'Άγιος Στυλιανός' και οι σχέσεις του με την εβραϊκή κοινότητα της πόλης, *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τ. 2. 2000, 203-216
3. Το κείμενο της εισήγησής της θα δημοσιευθεί στο περιοδικό *Σύγχρονα Θέματα*.
4. Κείμενο παρουσίασης του βιβλίου, που έγινε στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Η απόδοση στα ελληνικά έγινε από τη Χριστίνα Χατζηδημητρίου.

Για τον Στάνισλαβ Τόμκιεβιτς, το τραύμα και τη δημιουργία: η συγγραφή της *Κλεμμένης εφηβείας* [4]

Michèle Vernant

Θα ήθελα να εκφράσω τη συγκίνησή μου για το γεγονός ότι μιλάω σήμερα εδώ, στη Θεσσαλονίκη, την πόλη που γεννήθηκε ο πατέρας μου, πριν από εκατό χρόνια. Την πόλη για την οποία μου μιλούσε πάντα με αγάπη και νοσταλγία και από όπου έφυγε στα χίλια εννιακόσια είκοσι οκτώ.

Συντρόφεψα τον Τομ κατά τη διάρκεια της συγγραφής του βιβλίου, ενός βιβλίου το οποίο σκεφτόταν να μη γράψει ***ποτέ***, και για έναν πολύ καλό λόγο τον οποίο εξηγεί στο κεφάλαιο «Μια σιωπή 50 χρόνων»: «είτε θα άρχιζα να γράφω για το γκέτο και θα τα τίναζα αμέσως, είτε θα στρεφόμουν αποφασιστικά προς το μέλλον».

Θα προσπαθήσω λοιπόν να διηγηθώ πώς αυτό το βιβλίο, που θεωρούνταν αδύνατο, έγινε το βιβλίο για το οποίο μιλάμε απόψε. Θα πρέπει όμως πρώτα να πω λίγα λόγια για τη σχέση μου με τον Τομ πριν από το ξεκίνημα του βιβλίου. Αυτό θα μας επιτρέψει να καταλάβουμε καλύτερα τη θέση και βέβαια και την ψυχική μου επένδυση σε αυτή την ελάχιστα συνηθισμένη υπόθεση.

Γνώρισα τον Τόμ όταν ήμουν 20 χρονών, άρα πριν πολλά χρόνια, το 1971. Περνούσα μια δύσκολη φάση και επομένως δεν ήμουν πολύ καλά. Η μητέρα μου είχε μιλήσει με μια Πολωνο-εβραία φίλη της, και αυτό εξηγεί τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο άκουσα πρώτη φορά να μιλούν για τον Τομ. Μου είπε δύο πράγματα: «Υπάρχει ένας εκπληκτικός άνθρωπος που κάνει ψυχοθεραπείες στο νοσοκομείο Lariboisière. Έχει κάνει θαύματα με τον γιο του τάδε, που μεταμορφώθηκε». Και κατόπιν πρόσθεσε αυτή τη λεπτομέρεια: «Πήδηξε από ένα τρένο του θανάτου στην Πολωνία και οι γονείς του δολοφονήθηκαν».

Πήγα λοιπόν στο νοσοκομείο Lariboisière. Μετά από μερικές συνεδρίες, η θεραπεία μου ολοκληρώθηκε, είχα το αίσθημα ότι ξαναγεννήθηκα. Αυτή η ιδέα, ότι ξαναβρήκα την όρεξη για ζωή χάρη σε κάποιον ο οποίος είχε γνωρίσει τον πιο ακραίο τρόμο, μου φαινόταν πάντα ότι περιείχε κάτι πολύ βαθύ και όμορφο. Είχα, κάποια στιγμή, επιθυμία να γράψω κάτι γι' αυτό. Εντελώς τυχαία συνάντησα ξανά τον Τομ έναν χρόνο αργότερα και σταδιακά γίναμε φίλοι. Μου έστελνε πού και πού κάποιο άρθρο που ίσως με ενδιέφερε και φυσικά τα βιβλία του... Από την πλευρά μου, του έστειλα (πολύ αργότερα) την πτυχιακή μου εργασία στην ψυχολογία πάνω στο θέμα «συνοδεία στη γραφή»! (αλλά σε ένα νοσοκομείο ημέρας) και δύο μικρές νουβέλες που είχα γράψει – μία από τις οποίες ήταν για τη Θεσσαλονίκη.

Όσο περισσότερο γνώριζα τον Τομ τόσο περισσότερο σκεφτόμουν ότι του άξιζε ένα βιβλίο — αλλά πίστευα ότι δεν ήμουν ικανή να το γράψω. Και η ιδέα να τον ρωτήσω για το παρελθόν του, πώς επέζησε, μου ήταν εντελώς αδιανόητη. Είχα εξάλλου ζεματιστεί εντελώς από ένα επεισόδιο (το οποίο άλλωστε αναφέρω στον πρόλογο του βιβλίου): Βγαίνοντας από ένα ίδρυμα για παιδιά που με είχε καλέσει να επισκεφτούμε μαζί, περιπλανηθήκαμε για λίγο σε παλαιοπωλεία, και εκεί τον είδα να βιώνει μια αληθινή δυσφορία, έτοιμος να λιποθυμήσει μπροστά σε έναν σωρό από ντουλάπια και καθρέφτες. Δεν γνώριζα ακόμα τότε ότι είχε εργαστεί σε αυτή την απαίσια δουλειά της διαλογής στα σπίτια των νεκρών του γκέτο, αλλά αντιλήφθηκα αμέσως ότι είχε κατακλυστεί από κάτι που είχε σχέση με το τραυματικό παρελθόν του. Με μια χειρονομία αρνήθηκε να τον βοηθήσω και μου απαγόρευσε οποιαδήποτε ερώτηση. Ένιωσα σαν να βρίσκομαι μπροστά σε ένα αδιαπέραστο πέτρωμα. Και δεν επρόκειτο για παραίσθηση. Μπόρεσα να το επιβεβαιώσω, 25 χρόνια αργότερα (κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της ***Κλεμμένης εφηβείας***), όταν ανακάλυψα ένα κείμενο που είχε γράψει το 1971, γι' αυτό το επεισόδιο. Ήταν ένα κείμενο όπου τα ντουλάπια του παλαιοπωλείου έσβηναν στην ομίχλη και όπου από «τα βάθη της λήθης» αναδυόταν «η δολοφονημένη πόλη [του]». Ένα μέρος του κειμένου ενσωματώθηκε στο βιβλίο, όχι όμως και η παρακάτω φράση, η οποία λέει πολλά για τον τοίχο της σιωπής που είχε χτίσει τότε: «Κλικ εκ νέου, να λοιπόν που επιστρέφω στα προάστια, με ένα όμορφο κορίτσι δίπλα μου, μάτια λίγο θλιμμένα και σαστισμένα. Είναι αλήθεια ότι οι άνθρωποι δεν αντέχουν όταν την κοπανάω στον εσωτερικό μου κόσμο. Να σκάσουν...!».

Μπορείτε επομένως να φανταστείτε την έκπληξή μου όταν, το 1995, ο Τομ μου τηλεφώνησε και, με μια φωνή όχι ιδιαίτερα ενθουσιώδη, με ρώτησε αν θα μπορούσα να τον βοηθήσω να γράψει ένα βιβλίο: ένα βιβλίο το οποίο θα συνέδεε την πρακτική του ως ψυχιάτρου εφήβων με τη δική του εφηβεία στο γκέτο και στο Bergen-Belsen. Αυτή τη φορά δεν αναρωτήθηκα αν ήμουν ικανή, δεν είπα ότι θα το σκεφθώ,

είπα αμέσως «ναι». Αυτό που μου πρότεινε ο Τομ ήταν μια τεράστια τιμή και θα μπορούσα επιτέλους να του θέσω όλες εκείνες τις ερωτήσεις που δεν είχα μπορέσει ποτέ να κάνω. Υπήρχε πρώτα πρώτα εκείνη που όλος ο κόσμος θέτει σε έναν επιζώντα του Ολοκαυτώματος: πώς είχε καταφέρει ο ίδιος να επιβιώσει;

Στην οικογένειά μου είχα συναντήσει μια επιζήσασα του Auschwitz, μια Θεσσαλονικιά ξαδέρφη του πατέρα μου που είχε επιβιώσει γιατί ήταν μέλος της ορχήστρας του στρατοπέδου. Ο Τομ μου έδινε την αίσθηση ότι είχε αντλήσει εκπληκτική δύναμη από αυτό το πέρασμα από το κακό, ενώ συγχρόνως απέπνεε αγωνία και έμοιαζε τσακισμένος. Αναρωτιόμουν λοιπόν πώς βγαίνουμε από μια τέτοια εμπειρία χωρίς να είμαστε σωματικά ερείπιο. Παράλληλα, είχα διαβάσει με μεγάλο ενδιαφέρον, όταν ήμουν φιλόλογος, το βιβλίο που είχε γράψει με τον Jo Finder για τον διάσημο ξενώνα ελεγχόμενης ελευθερίας για ανήλικους παραβάτες στο Vitry. Ήταν η πρώτη φορά που διάβαζα κάτι ενδιαφέρον για το πώς θα μπορούσαμε να συμφιλιώσουμε αυτούς τους νέους με την κουλτούρα. Το βιβλίο αυτό με επηρέασε όταν αργότερα έγινα ψυχολόγος. Ήθελα λοιπόν πολύ να ξαναμιλήσω γι' αυτήν την εμπειρία με τον Τομ.

Έχω ήδη διηγηθεί στον πρόλογο της ***Κλεμμένης εφηβείας*** πώς γράφτηκε αυτό το βιβλίο, και κυρίως πώς ο Τομ υιοθέτησε ένα σχέδιο που δεν ήταν δικό του στην αρχή αλλά πρόταση ενός εκδότη.

Καθώς σκεφτόμουν την αποψινή μας συνάντηση, είχα την επιθυμία να ξαναδιαβάσω το πολύ καλό βιβλίο του ψυχαναλυτή Didier Anzieu για την καλλιτεχνική δημιουργία (και συγκεκριμένα τη λογοτεχνική δημιουργία): ***Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur,*** Paris, Gallimard, 1981. Ήθελα να δω αν θα μου επέτρεπε να σκεφθώ καλύτερα τη συγγραφή της ***Κλεμμένης εφηβείας*** σε σχέση με τη γενικότερη ιδέα που μπορούμε να έχουμε για τη λογοτεχνική δημιουργία γενικότερα. Το βιβλίο αυτό μου χρησίμευσε κυρίως ως στήριγμα για να μιλήσω για τη δική μου εμπειρία, και ζητώ συγγνώμη εκ των προτέρων για την αδυναμία να μεταφέρω τον πλούτο και τη λεπτότητά του.

Ο Anzieu χωρίζει την καλλιτεχνική δημιουργία σε πέντε φάσεις. Η πρώτη αφορά το δημιουργικό σοκ, τη δημιουργική κατάπληξη. «Μπορεί να προκύψει με αφορμή μια κρίση — κάτι που έχει παρατηρηθεί συχνά (ένα πένθος, μια ελευθερία που επεκτείνει το πεδίο των δυνατοτήτων). Η εσωτερική αυτή κρίση μπορεί να βάλει τον μελλοντικό δημιουργό (συχνά κατά τη διάρκεια της νύχτας) σε μια κατάσταση "λευκής" αγωνίας, μιας οξείας διανοητικής διαύγειας ...». Η λέξη «σοκ/κατάπληξη» είναι αυτή που μοιάζει να περιγράφει καλύτερα αυτή τη φάση: είναι ένα «σοκ» με τις δύο έννοιες που ο όρος αυτός έχει στα γαλλικά: αρχικά με την παθητική έννοια être saisi"/κυριεύομαι, δηλαδή εξαρχής κυριεύεται ένα άτομο από μια έντονη αίσθηση που συνιστά μια ρωγμή στο ψυχικό περίβλημά του, μια αμφισβήτηση, μια ρήξη αγωνιώδη στον ναρκισσισμό του. Αυτή η εντύπωση προκαλεί την ανάδυση εικόνων που συνδέονται με έντονα συναισθήματα, συχνά αισθήματα ντροπής ή ενοχής, τα οποία μέχρι τότε ήταν έκκεντρα ή βαθιά θαμμένα. Κατόπιν, με τη δεύτερη έννοια, του «σοκ» με την ενεργητική έννοια, την έννοια se saisir de, να συνεπαίρνεσαι από κάτι. («Είναι σχεδόν νεκρός από το σοκ αλλά, χάρη σε μια αποφασιστική μετατροπή, αρπάζει την ευκαιρία, θα φτιάξει κάτι ουσιαστικό, έναν οδηγό-νήμα, μια λογική αρχή»). Πρόκειται επομένως για μια ενεργητική ανάκτηση, μια ακραία δραστηριότητα της συνείδησης που έρχεται να επιδιορθώσει αυτή τη διάρρηξη του εγώ, με μια συρροή, ένα πλήθος εικόνων και λέξεων, σαν ένα δέρμα μισό-υλικό, μισό-ψυχικό.

Αυτό που είναι εξαιρετικά ιδιαίτερο στην περίπτωση του Τομ είναι ότι η ιδέα καθαυτή για το βιβλίο, έτσι όπως γεννήθηκε στο μυαλό του εκδότη, προκάλεσε μια ρήξη και μια αληθινή κρίση.

Ο Τομ είχε συναντήσει έναν διευθυντή σειράς στις εκδόσεις Calmann-Levy, τον οποίο γνώριζε, και συμφώνησαν πολύ γρήγορα στην ιδέα να γράψει ένα βιβλίο για την εφηβεία. Στο μυαλό του Τομ επρόκειτο για ένα επιστημονικό βιβλίο για την εφηβεία, το οποίο ονειρευόταν. Έτσι, πήγε στις εκδόσεις Calmann-Levy με ένα λεπτομερές σχέδιο για το μελλοντικό βιβλίο του (βιολογία, ψυχολογία, κοινωνιολογία της εφηβείας) και εκεί άκουσε να του λένε: «δεν είναι καθόλου αυτό που θέλουμε». Πράγματι, η σειρά ονομαζόταν ***Le passé recomposé,***[5] και η βασική αρχή της ήταν να θέσει ερωτήσεις στους ψυχιάτρους για τη σχέση ανάμεσα στην κλινική τους πρακτική και τη δική τους ιστορία, με το αξίωμα ότι οι δικές τους ελλείψεις θα είχαν αναμφίβολα καθορίσει την πρωτοτυπία της δουλειάς τους.

Ήταν επομένως εξαιρετικά ενδιαφέρον να ζητήσουν από έναν Tomkiewicz να συνδέσει τη δική του εφηβεία σε ένα γκέτο με την μη τυπική πρακτική του με τους ανήλικους παραβάτες, ακόμα περισσότερο γιατί ήταν γνωστός ως εκπληκτικός αφηγητής και για το μαύρο χιούμορ του. Οι εκδότες είχαν λοιπόν διευκρινίσει: «Εμείς αυτό που θέλουμε είναι ο Τομ». Ο Τομ το πήρε πολύ άσχημα: με λίγα λόγια, του ζητούσαν να κάνει τον γελωτοποιό για να μιλήσει για τη γενοκτονία και να διηγηθεί αυτό που είχε περάσει όλη τη ζωή του προσπαθώντας να το αποφύγει. Δεν κοιμήθηκε όλη νύχτα, τόσο θυμωμένος ήταν, και το πρωί σηκώθηκε λέγοντας «ε λοιπόν, Τομ θέλουν, Τομ θα λάβουν».

Μου φαίνεται πολύ πιθανό ότι ακριβώς στη διάρκεια αυτής της νύχτας αϋπνίας ο Τομ αντιλήφθηκε ξαφνικά ότι μπορούσε να μιλήσει γι' αυτό που έκρυβε μέχρι τότε — δηλαδή, τις δύο απόπειρες αυτοκτονίας, με τις οποίες ήταν συνδεδεμένες φριχτές αναμνήσεις ντροπής, και ακόμα ότι αυτές αποτελούσαν την καλύτερη αρχή για να μιλήσει για τη φρίκη στο γκέτο·

5. Το παρελθόν σε ανασύνθεση (ανασύσταση). Λογοπαίγνιο με τον αόριστο χρόνο **passé composé.**

6. Θυμίζω πως είναι ασθματικός.

συγχρόνως, πρόσφεραν μιαν ευκαιρία καθρεφτίσματος με τους νεαρούς αυτοκτονικούς ή και με άλλους ασθενείς του. Κάνοντας αυτή την ανακάλυψη, και για να μιλήσουμε με τον τρόπο του Anzieu, είχε μεταθέσει τις αναμνήσεις του σε μια ζώνη οριακή, όπου μπορούσαν να αναπαρασταθούν και να αποκτήσουν υπόσταση, να 'τυπωθούν' σε ένα κατάλληλο υλικό. Έτσι, είχε διασχίσει ταυτόχρονα τη δεύτερη φάση (το πέρασμα των αναμνήσεων σε έναν χώρο που ελέγχεται από τη συνείδηση) και είχε φτάσει στην τρίτη φάση, της πραγματικής δημιουργικής μεταστροφής, η οποία «μεταμορφώνει σε δημιουργικό πυρήνα του έργου αυτό το οποίο θα μπορούσε να είχε παραμείνει ένα απλό αντικείμενο σιωπηλής σκέψης».

Αυτόν τον πυρήνα, αυτή τη μήτρα, η οποία θα διέπει την οργάνωση του μελλοντικού έργου και θα σκιαγραφήσει τη μορφή που θα πάρει, θα μπορούσαμε να τα συμπυκνώσουμε στη φράση (που για πολύ καιρό ήταν ο προσωρινός τίτλος του βιβλίου): «γιατί έγινα ψυχίατρος».

Στην περίπτωση μας, μια αφήγηση πολύ προσωπική, αλλά όχι μια απλή μαρτυρία. Ήδη από την αρχή, υπάρχει σε μικρογραφία ένα παιχνίδι καθρεφτών ... αυτό το παιχνίδι καθρεφτών μεταξύ του ίδιου —αυτοκτονικού εφήβου, με την ταμπέλα του 'παράσιτου', που δεν του άξιζε να ζει, αρρώστου χωρίς καμιά αξία κατόπιν, στο νοσοκομείο— και όλων αυτών των εφήβων με τους οποίους ασχολήθηκε αργότερα.

Αυτό ακριβώς δίνει έναν μοναδικό χαρακτήρα στη μαρτυρία του.

Ξαναδιαβάζοντας τον Anzieu, αναρωτήθηκα για ένα σημαντικό στοιχείο στη δεύτερη φάση, εκεί όπου ο δημιουργός, που έχει συλλάβει αυτό για το οποίο θα μιλήσει, κυριεύεται από αμφιβολίες: «Αρχίζει να αμφιβάλλει ότι αυτό που έχει αρχίσει να φτιάχνει, δεν έχει καμία αξία, είναι ψεύτικο, είναι άσχημο, ακόμα χειρότερα ότι θα τον κάνει να φαίνεται διαφορετικός από τους άλλους» ... όπου αναγνωρίζουμε τη διαβρωτική παρέμβαση της ενόρμησης της αυτοκαταστροφής που ενυπάρχει σε κάθε υπό κατασκευή δημιουργία ... Ο θυμός του Τομ, για τον οποίο μόλις μίλησα, είχε πιθανόν ως αποτέλεσμα να διαλύσει πολύ γρήγορα τις αμφιβολίες του, τις πιο ανασταλτικές.

Τα σκεφτόμουν όλα αυτά όταν θυμήθηκα ξαφνικά έναν φάκελο που μου είχε αφήσει ο Τομ μετά τον θάνατό του (μέσω της γραμματέως του) και τον οποίο δεν είχα κουράγιο να διαβάσω τότε. Επρόκειτο για καμιά εξηνταριά σελίδες συχνά όμορφες, ποιητικές, οδυνηρές, συχνά αστείες όπου μιλά για την απόλυτη αναγκαιότητα να γράψει το βιβλίο «του», «την ιστορία της συναισθηματικής ζωής του», ανακαλύπτοντας συγχρόνως την απόλυτη αδυναμία να το κάνει.

Το κείμενο αυτό γράφτηκε το 1971. Πρόκειται ακριβώς για τη χρονιά που το άσθμα του έγινε ασύμβατο με το τσιγάρο. Ο φάκελος αυτός περιείχε έξι ντοσιέ, το καθένα αποτελούμενο από καμιά δωδεκαριά σελίδες με τίτλο «εισαγωγή», «ψευτο- κεφάλαιο» 1, 2, 3, 4, 5, 6... Αυτό που μου έκανε μεγάλη εντύπωση καθώς τα διάβαζα είναι ότι βρίσκουμε στις σελίδες αυτές όλες εκείνες τις αμφιβολίες που αναφέρει ο Anzieu. Αμφιβολίες τις οποίες αναλύει αλλά που εκείνη την εποχή ήταν αξεπέραστες. Μπορούμε να δούμε καλύτερα σε ποιά εμπόδια προσέκρουε ο Τομ μπρος σε ένα σχέδιο αυτοβιογραφικό. Στο ξεκίνημα υπάρχει ένας ολοκληρωτικός πειρασμός που προηγείται της ανακάλυψης ενός σχήματος-οδηγού: «Ήθελα να γράφω ταυτόχρονα σε πέντε κόλλες χαρτί, σε όλες τις κατευθύνσεις, να αντιληφθώ, να μη χάσω κανένα νήμα, καμία αλυσίδα. Ήθελα να κεντήσω μια ταπετσαρία πολύχρωμη και αστραφτερή με τη σειρά των γεγονότων... [Πήδηξα από το τρένο στις 3 Μαΐου 1943, αυτό θα το θυμάμαι μέχρι το νεκρικό κρεβάτι και είναι κάτι που δεν διήρκεσα παρά μερικά λεπτά. Τα υπόλοιπα εκατομμύρια λεπτά της ζωής μου που δεν πήδηξα από το τρένο παραμένουν σε μια μαύρη ομίχλη. Και όμως ήταν πιο αστεία και πιο ανθρώπινα]».

Κάνει διάφορες προσπάθειες, αναζητά σχέδια. Κάθε φορά που φτάνει σε αδιέξοδο, ο Τομ επανεξετάζει όλες τις αμφιβολίες και όλα τα εμπόδια που συναντά: «αυτός ο φόβος να εκφραστείς, φόβος των ίδιων σου των σκέψεων. Ότι θα είναι πλήθιες, ανάξιες ... Ότι θα είναι γελοίες, ότι θα σε κοροϊδέψουν, όπως σε κορόιδευαν όταν ήσουν μικρό παιδί. Αυτός ο φόβος εξηγεί ότι συχνά τα παρατάω».

Και κυρίως αναρωτιέται, για σελίδες και σελίδες ολόκληρες, γύρω από το ζήτημα της γλώσσας, του στυλ, της απώλειας, του αδύνατου περάσματος από τον εσωτερικό λόγο στον γραπτό λόγο ή κυρίως από τον προφορικό λόγο —εφόσον είναι σπουδαίος αφηγητής— στον γραπτό: «Κάθε φορά που προσπαθώ να αφηγηθώ, έχω την εντύπωση ότι αποτυγχάνω. Και όμως είμαι αφηγητής εκ φύσεως. Μου αρέσει να λέω ιστορίες που μαγεύουν τα παιδιά που μαζεύονται γύρω μου». [...] «Οι προσπάθειές μου να με μαγνητοφωνήσω δεν απέδωσαν: για να μιλήσω έχω ανάγκη να με ακούν, ένα κορίτσι, μια ομάδα, άνθρωποι με τα ματιά τους να με κοιτάζουν και το στόμα ανοιχτό». Αν μείνει μόνος του, αντίθετα, να τι αναδύεται: «το εξοργισμένο πρόσωπο της αγαπημένης μου αδερφής που μου απαγόρευσε να ακολουθήσω τα βήματα του συγγραφέα όταν το 1945 μοιράστηκα μαζί της τις προθέσεις μου να γράψω ένα "μυθιστόρημα" για τον πόλεμο και το γκέτο».

Ο Anzieu μιλά επίσης για αυτό τον κακόβουλο αναγνώστη: « Ένας τρόπος να ξεπεραστεί αυτή η αντίσταση βρίσκεται στη συνάντηση με έναν συνομιλητή προνομιούχο [...]. Μια από τις λειτουργίες του είναι να αντισταθμίσει στην πραγματικότητα την επίδραση, κατά βάση αρνητική, ενός εσωτερικευμένου προσώπου (μιας αδερφής, μιας μητέρας)».

Είναι χωρίς αμφιβολία ένας από τους ρόλους που έπρεπε να αναλάβω.

Αλλά μόνος του, ο Τομ εγκαταλείπει μέσα σε έναν χρόνο αυτήν την προσπάθεια αυτοβιογραφίας: «Τον Φεβρουάριο του 1971 θέλησα να γράψω το βιβλίο μου. Προέκυψαν σελίδες και σελίδες γύρω από την ασυμβατότητα της σκέψης και του λόγου, ένα θεωρητικό μπλα μπλα ... Στην πραγματικότητα ήθελα να περιγράψω αυτή τον γυάλινο κώδωνα, αυτό το μαύρο πέπλο που σιγά σιγά πέφτει,

πέφτει για να με πνίξει,6 πώς αυτό το πέπλο βρίσκει μέσα μου συμμάχους, πώς εγώ ο ίδιος έχω φτιάξει έναν θάλαμο αερίων όπου πρέπει να πεθάνω, να πληρώσω για το αμάρτημά μου, την απαράδεκτη επιβίωσή μου. Ο θάλαμος αερίων είναι η συνέχεια του τρένου, του τρένου από το οποίο ξέφυγα, από το οποίο δραπέτευσα, σε αυτή την ιδρυτική πράξη για το καλύτερο και το χειρότερο.»

Το κείμενο όμως κλείνει επίσης με διασκεδαστικό τρόπο, με ένα όνειρο όπου ο Τομ, που έχει γίνει γέρος και τυφλός και γενειοφόρος, σερβίρει με τρεμουλιαστή φωνή, σε ένα κορίτσι φυσικά, τις ιστορίες του σε ένα μαγνητόφωνο, έξυπνα κρυμμένο (είναι ακόμα πιο εύκολο μιας και είναι τυφλός). Έπειτα, μια γραμματέας μισθοφόρος τα γράφει με μια όμορφη ηλεκτρική γραφομηχανή. «Και να που η παρτίδα παίχτηκε».

Το ψευδο-κεφάλαιο 6 ολοκληρώνεται με αυτές τις λέξεις, γραμμένες κεφαλαία «ΤΕΛΟΣ του ΤΙΠΟΤΑ». Το αίσθημα απελευθέρωσης δεν περίμενε πλέον τίποτα από τη γραφή. Θα διηγηθεί (στο κεφάλαιο «η αδύνατη ψυχανάλυση») πώς σώθηκε όταν ούρλιαξε σε ένα μαγνητόφωνο τα λόγια ή μάλλον τις κραυγές τις οποίες λέει ότι δεν μπόρεσε ποτέ να ξανακούσει, και τις οποίες θεωρεί υστερικές, τις οποίες τοποθετεί εκτός του πεδίου της γραφής.

Το 1995 είχε περάσει πολύς καιρός. Οι χειρότερες αναμνήσεις δεν ήταν ίσως τόσο ζωντανές, πολλές πληγές είχαν ίσως λίγο πολύ επουλωθεί.

Στο ξεκίνημα της δουλειάς μας, ένα άλλο στοιχείο συνέβαλε να αρθούν οι αναστολές και οι αμφιβολίες: οι επιζώντες του Ολοκαυτώματος είχαν αρχίσει να χάνονται και ένας λόγος αρνητών του ολοκαυτώματος είχε αρχίσει να εξαπλώνεται. Ήταν επείγον να υπάρχουν μαρτυρίες. Ο Τομ το θεωρούσε ήδη από τότε ως ένα καθήκον.

Μετά την περίφημη συνάντηση με τον εκδότη, ο Τομ δεσμεύτηκε να ηχογραφήσει το ξεκίνημα της ***Κλεμμένης εφηβείας*** (ή μάλλον του «***Πώς έγινα ψυχίατρος***») με έναν πρώτο συνεργάτη, όμως η συνεργασία αυτή γρήγορα απέτυχε, δεν ξέρω ακριβώς γιατί. Ο εκδότης ζήτησε από τον Τομ να σκεφτεί την επιλογή κάποιου άλλου ατόμου, και εκείνη τη στιγμή ο Τομ σκέφτηκε εμένα. Έτσι, έλαβα, από τον εκδότη δύο κασέτες, αυτές όπου με τρόπο κάπως σφιγμένο, ανέφερε αρχικά τις δύο απόπειρες, τη συνάντηση με τον μοναδικό ψυχίατρο του γκέτο και την εκπληκτική κίνηση προς το μέλλον που τον βοήθησε να επιβιώσει σε αυτό το σύμπαν του τρόμου. Αγάπησα από την πρώτη στιγμή την απλότητα και τη δύναμη αυτής της αφήγησης, τον τρόπο που ο Τομ μπόρεσε να βρει την οπτική του εφήβου που ο ίδιος υπήρξε.

Φτάνω έτσι στην τέταρτη φάση: τη σύνθεση καθαυτή του έργου.

Ξεκίνησα να συναντώ τον Τομ, οπλισμένη με το μαγνητοφωνάκι μου, μια φορά την εβδομάδα στο μικρό γραφείο που είχε στο ερευνητικό ινστιτούτο όπου τότε ακόμα εργαζόταν. Ξεκίνησα από το ερώτημα του ***στυλ***, γιατί αποτελούσε για τον Τομ ένα από τα βασικά εμπόδια στην προηγούμενη προσπάθεια που είχε κάνει. Έθετε άλλωστε σε ένα από τα ψευδο-κεφαλαια που είχε εγκαταλείψει το ερώτημα «πώς περνάμε από το προφορικό στο γραπτό;». Το ερώτημα λύθηκε ενμέρει, εφόσον κατά βάση ο Τομ μιλούσε κι εγώ ασχολιόμουν με τα υπόλοιπα. Η Isabelle Seguin, η εκδότρια, μου είχε δώσει μια συμβουλή που με καθοδηγούσε στη δουλειά μου: «Διαβάζοντας, θέλω να ακούω τη φωνή του Τομ».

Διαβάζοντας το κείμενο που είχε γράψει το 1971, τις ατελείωτες σελίδες γύρω από στυλ, αντιλαμβάνομαι πόσο θα πρέπει να είχε σκεφθεί ο ίδιος γύρω από τον τόνο της αφήγησής του: παραθέτω μια φράση που έχω την εντύπωση ότι ορίζει το στυλ που αναζητούσε — σε κάθε περίπτωση, το ιδανικό του στυλ: «Ένα στυλ μετρημένο, που το χαρακτηρίζουν η απλότητα, τα γεγονότα, η οικειότητα, το τίποτα, για το οποίο θα ήταν ικανός και ο τελευταίος βλάκας και ξαφνικά, πουφ! Να μια φράση που δείχνει όλο τον παραλογισμό ή το παράξενο αυτού του κόσμου.»

Το πάθος του προκαλεί τρόμο...

Είναι άλλωστε και ένα σημείο τριβής όσον αφορά τις μαρτυρίες γύρω από το Ολοκαύτωμα. Η συναισθηματική φόρτιση είναι τόσο μεγάλη, το κακό τόσο ακραίο, που το να το αντιληφθούμε είναι ένα καθήκον αποπνικτικό, αξεπέραστο. Εξ ού και ορισμένοι συγγραφείς έχουν καταφύγει σε μια 'λευκή' γραφή, με τη σκέψη ότι όσο λιγότερη συγκίνηση καταγράφεται λεκτικά τόσο περισσότερο μπορεί να κινητοποιηθεί ο αναγνώστης...

Ο Τομ από την πλευρά του αγαπούσε τις λέξεις, ο λόγος του ήταν αυθόρμητα ζωντανός και χρωματισμένος. Όταν άρχιζε να μιλάει, μιλούσε με έναν τρόπο μουσικό, μια σπιρτάδα, μια ενέργεια (σφυρηλατώντας μια φράση, χτυπούσε συγχρόνως το τραπέζι). Όμως, η συγκίνηση κρύβεται αποτελεσματικά πίσω από αυτό το "στυλάκι" τού τίποτα με το οποίο απαριθμεί, δήθεν ψυχρά, τις βιαιότητες — ή, πίσω από τον αυτοσαρκασμό, τις λιτές φράσεις («δεν ήταν ιδιαίτερα ικανοποιητικό για ένα έφηβο...»), τις παράδοξες («ήμουν πολύ περήφανος που ήμουν στη Salpétrière ακόμα και σαν νεκρός σε αναστολή»), («Όλοι με ζήλευαν που είχα βρει μια δουλειά τόσο τέλεια, την περίφημη δουλειά διαλογής στα σπίτια των νεκρών»).

Όμως ο προφορικός λόγος, ακόμα και ενός σπουδαίου αφηγητή, δεν είναι γραπτός λόγος.

Ανάμεσα στην απλή καταγραφή μιας απομαγνητοφώνησης, με όλα τα σημάδια του προφορικού λόγου και τα αδύναμα σημεία ή τα σημεία χαλαρότητας, μια επεξεργασία είναι απαραίτητη. Αυτή η επεξεργασία ποικίλλει πολύ, μερικές φορές είναι πολύ σημαντική, άλλες είναι ελάχιστη. Αυτό προϋπέθετε από την πλευρά μου μια κάποια εσωτερίκευση του στυλ του Τομ, του ρυθμού, του παλμού του συνόλου. Χρειαζόταν επίσης δουλειά για να ενσωματωθούν τα ακαδημαϊκά άρθρα. Τότε, συνέβη μια-δυό φορές αυτό: η Isabelle «δεν άκουγε πια τη φωνή του Τομ». Όσον αφορά τον Τομ, αρνιόταν στο ξεκίνημα οποιαδήποτε συνεργασία, με τη δικαιολογία ότι είχε ήδη μπει στον κόπο να τα γράψει. Η λύση που βρήκα ήταν να ζητήσω από τη γραμματέα του, που φύλαγε τα πάντα, να μου βρει το αρχικό κείμενο, το πρωτότυπο αυτών των άρθρων, τα οποία ο Τομ είχε κατόπιν ξαναγράψει με πιο "πανεπιστημιακό" στυλ.

Ο Τομ πάντως, μετά από μια πολύ μεγάλη περίοδο που

με άφησε να δουλέψω μόνη μου το κείμενο, μπήκε σε διαδικασία να το ξαναδιαβάσει και πρόσθετε ένα επίθετο, μια πικάντικη έκφραση ή μια καινούργια λεπτομέρεια — εν συντομία, έβαζε την τελευταία πινελιά του μαιτρ...

Όσον αφορά τη σύνθεση: Ο Τομ μου είχε πει για ποιο πράγμα θέλει να μιλήσει, τα βασικά στάδια, τα βασικά θέματα, τα μικρά ανέκδοτα τα οποία έπρεπε να του θυμίσω να αναφέρει. Μετά από αυτό, για τη σύνθεση του συνόλου, ήμουν «ο αρχηγός». Χρειαζόταν σίγουρα μια κάποια δουλειά για να δώσουμε στον αναγνώστη τη διάθεση να περάσει από το ένα κεφάλαιο στο άλλο. Άκουγα τον Τομ ή τον ρωτούσα, μιλούσα μαζί του μια φορά την εβδομάδα για δύο χρόνια. Αυτό δεν σημαίνει ότι η ***Κλεμμένη εφηβεία*** είναι μια αφήγηση που έχει παραχθεί έτσι απλά, με μια κίνηση, σύμφωνα με μια προκαθορισμένη σειρά. Είναι, κατά κάποιο τρόπο, ένα patchwork ή μια σειρά από μεταμοσχεύσεις.

Στην πρώτη αφήγηση έλειπε ολοκληρωτικά η παιδική του ηλικία, πράγμα για το οποίο άρχισα να τον ρωτάω ξανά. Μου έλειπαν επίσης λεπτομέρειες γύρω απο τους τόπους. Δεν μου είχε μιλήσει ακόμα για τα διάφορα μέρη που είχε ζήσει στο γκέτο. Όπως συμβαίνει πολλές φορές, μιλώντας για τους τόπους, γινόταν ο ίδιος έφηβος σε αυτά τα μέρη (ο έφηβος που στο οικογενειακό διαμέρισμα θεωρείται "άχρηστο παράσιτο" γιατί δεν εργάζεται κτλ.· ο έφηβος που κοιμάται όπου να 'ναι ή αυτός που εκπαιδεύεται να πηδήξει από ένα μικρό δωμάτιο γεμάτο αρουραίους κτλ.).

Η αφήγηση γύρω από τον πόλεμο εμπλουτίστηκε όταν ο Τομ ετοίμασε τη μαρτυρία του για τον Spielberg (μου ζήτησε να παραβρεθώ με το μαγνητοφωνάκι μου). Είχε πάρει κουράγιο, το διακύβευμα τον κινητοποίησε, μπόρεσε να ξεπεράσει τον εαυτό του. Πρόσθεσε κάτι ακόμα έναν χρόνο αργότερα, με την ανάδυση των αναμνήσεων για το Bergen-Belsen. Είχε επίσης ανοίξει τα μυστικά ντουλάπια όπου κοιμόνταν αυτά που αποκαλούσε «Μεταθανάτια κείμενα», κείμενα λίγων σελίδων, τα οποία είχαν γραφεί στην πλειονότητά τους είκοσι ή εικοσιπέντε χρόνια νωρίτερα, σαν ξεσπάσματα γραφής, απαραίτητα για να επιβιώσει. Πρόκειται ίσως για τα πιο ποιητικά και τα πιο οδυνηρά, τα πιο σπαραξικάρδια αποσπάσματα.

Μου είχε πει: «δες αν μπορείς να τα κάνεις κάτι».

Έτσι, επέλεξα διάφορα κομμάτια. Σχεδόν όλα βρίσκονται με πλάγιους χαρακτήρες μέσα στο κείμενο, μόνο ένα ή δύο έχουν ενσωματωθεί στο σύνολό του.

Το κείμενο για το παλαιοπωλείο αποτελεί μέρος τους. Ήταν το μόνο κείμενο που "δραπέτευσε" από το ψευδο-βιβλίο του 1971.

Όταν τελείωσαν τα κεφάλαια για την εφηβεία του και την ανακάλυψη της γαλλικής ψυχιατρικής και το απάνθρωπο που τη χαρακτήριζε, το ενδιαφέρον της προσωπικής του ιστορίας είχε λήξει για τον ίδιο. Χρειαζόταν πια να συμπληρώσει το βιβλίο με κάποια άρθρα που αφορούσαν ζητήματα που τον άγγιζαν βαθιά.

Καθοδηγούμενη από τη γραμματέα του, βρέθηκα λοιπόν με καμιά σαρανταριά άρθρα στα χέρια μου, τα οποία με άφησε ελεύθερη να χρησιμοποιήσω όπως ήθελα. Ορισμένα αποσπάσματα ξαναδουλεύτηκαν και ενσωματώθηκαν κυρίως στα τρία πρώτα κεφάλαια. Αναφέρονται, για παράδειγμα, σε ηθικά ζητήματα που αφορούν ανθρώπους με πολλαπλές αναπηρίες, σε επαναστατικές πρακτικές του ξενώνα στο Vitry, στο κοινωνιόδραμα, στο φωτόδραμα, αλλά επίσης στο εγκώμιο του διαφορετικού, στο παιδί και τον πόλεμο.

Καθώς με αγαπούσε πολύ, αποδέχτηκε τελικά, όχι εύκολα πάντως, να αφηγηθεί τα χρόνια της δράσης: τη δημιουργία το πρώτου κέντρου, άξιου αυτού του ονόματος για ανθρώπους με βαριά νοητική υστέρηση, έπειτα τη δουλειά του στο Vitry με τους ανήλικους παραβάτες. Η επεξεργασία αυτού του πολύ σημαντικού κεφαλαίου υπήρξε εξαιρετικά δύσκολη. Δουλέψαμε πολύ οι δυό μας πάνω σε αυτό.

Το σχέδιο εργασίας προφανώς άλλαξε στην πορεία.

Από ένα σημείο και μετά, η πορεία του ίδιου του κειμένου υποδείκνυε τη μορφή που θα έπρεπε να πάρει. Η ηλικία του λόγου (ο αγώνας του ενάντια στην ιδρυματική βία) απαιτούσε μαι επιστροφή στη σιωπή των 50 χρόνων, ένα κεφάλαιο που ήθελα πολύ να εξερευνήσω.

Ύστερα, επιβαλλόταν μια επιστροφή πιο θεωρητική στην ιστορία του, με τους παράγοντες που επιτρέπουν να ζήσει κανείς μετά από μια καταστροφή. Μου έδωσε μια μεγαλειώδη απάντηση σε μια ερώτηση που δεν είχα μπορέσει να του θέσω πριν από 25 χρόνια.

Η ***Κλεμμένη εφηβεία*** κυκλοφόρησε το 1999, και ο Τομ ήταν ευχαριστημένος από την υποδοχή που της έγινε. Παρέμενε όμως ανικανοποίητος, σαν η αντανάκλαση που του έστελνε αυτό το βιβλίο να ήταν παραμορφωμένη γιατί έλειπε ένα σημαντικό κομμάτι της πορείας του: η πολιτική ζωή του, η δέσμευσή του στο Κομμουνιστικό Κόμμα, έπειτα όλοι οι αγώνες για την υπεράσπιση ή τη βοήθεια στους καταπιεσμένους λαούς. Αυτή η δυσαρέσκεια έληξε με τη συγγραφή του βιβλίου: ***C'est la lutte finale etc.,*** δύο χρόνια αργότερα.

Γι' αυτόν που συνοδεύει είναι μια περίοδος που μπορεί να είναι δύσκολη, πρέπει να αποχωριστεί τον συγγραφέα, ενώ έχει χρειαστεί να ταυτιστεί βαθιά μαζί του, για να μπορέσει να κάνει τη δουλειά του. Αυτό απαιτεί προσωπική εργασία.

Έπειτα, το βιβλίο παίρνει τον δρόμο του. Είχα τη χαρά να δω ότι αποτελεί σήμερα μέρος των βιβλίων αναφοράς γύρω από το Ολοκαύτωμα, συμπεριλαμβανομένων των μαθητών, ότι μπόρεσε να βρει μια θέση στις παιδαγωγικές βιβλιοθήκες των σχολείων και σε πολλές βιβλιοθήκες στη Γαλλία, ότι μεταφράστηκε στα ιταλικά και στα ισπανικά.

Όμως, συγκινήθηκα ιδιαίτερα όταν έμαθα ότι θα μεταφραστεί στα ελληνικά, και μάλιστα στη Θεσσαλονίκη (ή στη Σαλονίκη, όπως έλεγε ο πατέρας μου).

Διαπιστώνω ότι εκδίδεται τη στιγμή που γιορτάζουμε τα 70 χρόνια από την αναχώρηση των πρώτων τραίνων για το Auschwitz, και κυρίως ότι εκδόθηκε σε μια στιγμή δύσκολη για την Ευρώπη και για την Ελλάδα ιδιαίτερα, όπου ο αγώνας του Τομ ενάντια στον αρνητισμό και ενάντια στην τάση να αποκλείουμε τους πιο αδύναμους έχει το μεγαλύτερο νόημα.

Ελπίζω ότι ο λόγος του, ακόμα και μετά θάνατον, θα προσφέρει ένα είδος χαμογελαστής υποστήριξης σε όσους τη χρειάζονται.

Ευχαριστώ ■

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Ομότιμου καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.

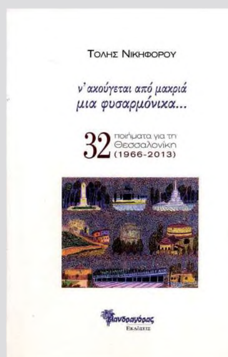


Ομάδα διάδοσης
έρευνας χαρακτικής

EX LIBRIS
ΕΚ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

2013, 223 σελ.

Το θαυμάσιο λεύκωμα που φιλοτεχνήθηκε και εκδόθηκε από την Ομάδα Διάδοσης Έρευνας Χαρακτικής (Ο.Δ.Ε.Χ.), με εκπαιδεύτρια την χαράκτρια Μπούκα Χαρά, περιέχει χαρακτικά έργα που με γνώση, ευαισθησία και έμπνευση καταγράφουν τόπους και μνημεία. Για τον Θεσσαλονικιό αναγνώστη η συλλογή αποκτά πρόσθετο ενδιαφέρον, καθώς περιέχει χαρακτικά που αποτυπώνουν μεταξύ πολλών άλλων: τα συμμαχικά κοιμητήρια Ζέιντελικ, τη Μενεμένη, τη Μηχανιώνα, τον φάρο στο Αγγελοχώρι, το «ναυάγιο» της Επανομής, το «Παλατάκι» στο Καραμπουρνάκι, τους «Κήπους του Πασά», το υδραγωγείο στον Χορτιάτη, το Λεμπέτ, το στρατόπεδο Π. Μελά, τα σύμβολα της πόλης (Λ. Πύργος, Κάστρα κτλ.).
Μια έκδοση πρωτότυπη, πολύ χρήσιμη, και όχι μόνο για τους ανιχνευτές της ιστορικής τοπογραφίας της Θεσσαλονίκης και της ευρύτερης περιοχής της.



Τόλης Νικηφόρου

Ν' ακούγεται από μακριά
μια φυσαρμόνικα...

32 ποιήματα για
τη Θεσσαλονίκη (1966-2013)

Μανδραγόρας, 2013, 43 σελ.

«Γεννήθηκα», γράφει στον πρόλογο ο Τ.Ν., «στην πυρίκαυστη καρδιά της πόλης, στην ανατολική πλευρά της πλατείας Λικαστηρίων (σήμερα: πλατεία Αρχαίας Αγοράς). Οι γονείς μου ήταν πρόσφυγες [...]. Με τη Θεσσαλονίκη είχα πάντοτε μια σχέση αγάπης και μίσους [...]. Όλα μου τα βιβλία, ποιητικά και πεζογραφίες [...], είναι πλημμυρισμένα από Θεσσαλονίκη». Χαρακτηριστικά είναι τα παρακάτω σπαράγματα που αποσπάσαμε από τα ποιήματά του:

«... Πολιτεία ρημαγμένη στον μυχό του κόλπου»

[«Θεσσαλονίκη 1980»]

«... δεν είναι αυτή η πόλη που με γέννησε
σ' άλλη διάσταση εκείνη ταξιδεύει
ακέραια με τα σκυθρωπά της μέγαρα
με τα τουρκόσπιτα και τα φτωχόσπιτα...»

[«Ο πόνος της ματιάς που υπήρξε»]

«... Από το καλοτάξιδο πανί της Αίγλης
σπόρια ονείρου...»

[«Γενέθλια πόλη 1»]

«... Κι απ' τη Χαριλάου ώς το Βαρδάρι
χτυπάει το καμπανάκι του
σαν φωτισμένο τραμ και σαν
κορίτσι που υπόσχεται τον ουρανό...»

[«Κίτρινο ξωτικό, κόκκινος χρόνος»]

Δείγμα μικρό και αυθαίρετα επιλεγμένο από την εξαιρετική ποιητική συλλογή του Τ. Νικηφόρου, που μας προσφέρει ένα ταξίδι σε μέρη οικεία αλλά και "άγνωστα", κι ενώ «ακούγεται από μακριά μια φυσαρμόνικα».

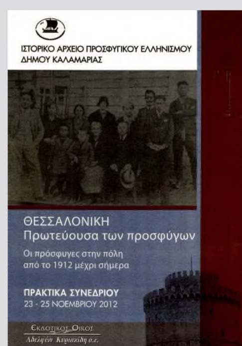


Σοφία Ηλιάδου - Τάχου

«Μέρες» της ΟΠΛΑ
στη Θεσσαλονίκη
Τα χρώματα της βίας (1941-1945)

Επίκεντρο, 2013, 322 σελ.

Η Σοφία Ηλιάδου-Τάχου αξιοποιεί το αρχείο του Μ. Τσιρώνη, καθώς και συνεντεύξεις, δημοσιεύματα εφημερίδων της εποχής και τη σχετική βιβλιογραφία, για να καταγράψει και να αξιολογήσει τα ιστορικά δεδομένα που αναφέρονται στη δράση που ανέπτυξε στη Θεσσαλονίκη του 1941-1945 η ΟΠΛΑ (Οργάνωση Περιφρούρησης/Προστασίας Λαϊκών Αγώνων). Θέτει έτσι σε συζήτηση τα μεθοδολογικά, εννοιολογικά και ιδεολογικά προβλήματα που προκύπτουν για την ιστορική έρευνα και ερμηνεία.
Η σ. προσεγγίζει την ταυτότητα και την πορεία της ΟΠΛΑ στη Θεσσαλονίκη, προτείνοντας ερμηνευτικά σχήματα για τις ιδιαιτερότητές της και το σύστημα απονομής «λαϊκής δικαιοσύνης». Ένα χρήσιμο βιβλίο που εμπλουτίζει με νέες οπτικές και νέα τεκμήρια την ιστοριογραφική κάλυψη μιας ταραγμένης εποχής.



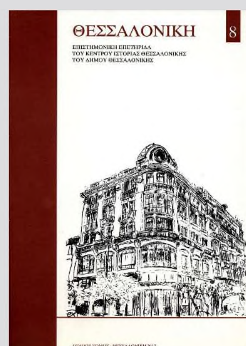
Ιστορικό Αρχείο Προσφυγικού Ελληνισμού Δήμου Καλαμαριάς

Θεσσαλονίκη
Πρωτεύουσα των προσφύγων
Οι πρόσφυγες στην πόλη
από το 1912 μέχρι σήμερα

Πρακτικά Συνεδρίου
(23-25 Νοεμβρίου 2012)

Κυριακίδης, 2013, 575 σελ.

Με 42 μελέτες από φερέλπιδες και ώριμους επιστήμονες και ερευνητές (συν ένα μικρό αλλά αξιόλογο παράρτημα εικόνων και φωτογραφιών), ο ογκώδης τόμος του Ιστορικού Αρχείου Προσφυγικού Ελληνισμού του Δήμου Καλαμαριάς συμβάλλει πολλαπλά στην πληρέστερη προσέγγιση του προσφυγικού φαινομένου με άξονα τη Θεσσαλονίκη, εξετάζοντας πολλές νέες πτυχές της εγκατάστασης και της ενσωμάτωσης των προσφύγων στην κοινωνία της πόλης. Αξίζουν συγχαρητήρια και στους διοργανωτές και στους συνέδρους και στους επιμελητές του τόμου, που αποτελεί μια σπουδαία προσφορά στην Ιστοριογραφία της σύγχρονης Θεσσαλονίκης.



Θεσσαλονίκη
Επιστημονική Επετηρίδα
του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης
του Δήμου Θεσσαλονίκης

Τόμος όγδκκοος, 2013, 439 σελ.

Δέκα έξι αξιόλογες επιστημονικές εργασίες περιέχει ο 8ος τόμος της επιστημονικής επετηρίδας του ΚΙΘ. Με τεκμηρίωση και πρωτότυπη συνθετική και κριτική σκέψη, προσεγγίζουν ουσιαστικές πλευρές και ανεξερεύνητες πτυχές της διαδρομής της πόλης, φωτίζοντας ζητήματα αρχαιολογικά, πολεοδομικά, οικονομικά, κοινωνικά, πολιτισμικά κτλ., και δημιουργώντας εναύσματα για στοχασμό και νέες έρευνες.
Επιπλέον, σε ειδικό παράρτημα, ο τόμος περιέχει:
α) Ένα χρήσιμο θεματικό ευρετήριο των περιεχομένων της επιστημονικής επετηρίδας, καθώς και του επιστημονικού συμποσίου «Θεσσαλονίκη μέχρι το 1912» (1985).
β) Μια κατατοπιστική παρουσίαση, από τον Χρ. Ζαφείρη, του εγχειρήματος για τη σηματοδότηση των «ιστορικών τόπων» της πόλης (: «Δείκτες Μνήμης»).
γ) Νεκρολογίες και βιογραφικά σημειώματα για τους επιφανείς ανθρώπους της πόλης που έφυγαν από τη ζωή στα χρόνια που μας πέρασαν.
Αξίζουν συγχαρητήρια σ' όσους δούλεψαν γι' αυτόν τον τόμο, και κυρίως τους υπεύθυνους του ΚΙΘ και τους επιμελητές της έκδοσης (Ευ. Δραγούμη και Αν. Στεφανίδη).



Κυριάκος Ποζρικίδης

Ιστορίες της Έκθεσης

ΔΕΘ - Helexpo Α.Ε., 2013, 171 σελ.

Ο ιδρυτής της Δ.Ε.Θ. Νικόλαος Γερμανός, τα πρώτα χρόνια του θεσμού —που ξεκίνησε την λειτουργία του στις 3 Οκτ. 1926—, τα εγκαίνια της Έκθεσης που αποτελούν έκτοτε πολυσήμαντο πολιτικό γεγονός. Η λειτουργία της Δ.Ε.Θ. στα χρόνια της στρατιωτικής δικτατορίας και της Μεταπολίτευσης, η συμμετοχή των Η.Π.Α. και της Σοβιετικής Ένωσης, τα ακροβατικά και το λούνα παρκ, οι συναυλίες, οι καινοτομίες, η τηλεόραση στη Δ.Ε.Η. (1960), οι «τιμώμενες χώρες», ο Πύργος (του Ο.Τ.Ε.), το Φεστιβάλ Κινηματογράφου και το Φεστιβάλ Τραγουδιού, είναι ορισμένα από τα «κομμάτια και αποσπάσματα» που συνθέτουν το ψηφιδωτό της διαδρομής της ΔΕΘ και που ο σ. καταγράφει και παρουσιάζει με γνώση και ευαισθησία, προσφέροντας στον αναγνώστη όχι μόνο ένα ταξίδι στην Ιστορία αλλά και στην ψυχή της πόλης, στον βαθμό που η Έκθεση έχει ταυτιστεί στις συνειδήσεις και στις καρδιές όλων με την οικονομική και πνευματική εξέλιξη της Θεσσαλονίκης.



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

Η Εταιρεία | Εταίροι

ALUMIL ΜΥΛΩΝΑΣ Α.Ε.
Ν. ΓΛΕΟΥΔΗΣ ΚΑΒΕΞ Α.Ε.
ΔΟΜΟΤΕΧΝΙΚΗ Α.Ε.
Κ. & Ν. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗΣ Α.Β.Ε.Ε.
ΖΑΝΑΕ Α.Ε.
ISOMAT Α.Β.Ε.Ε.
Ε. Ν. ΜΑΝΟΣ ΕΠΕ
MANTINIA SHIPPING COMPANY S.A
ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ
Α. ΜΠΟΥΜΗΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ε.Ε
ΜΠΟΥΤΑΡΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΞΑΝΘΑΚΗΣ Α.Τ.Ε.
Ε. Γ. ΠΑΣΣΙΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
PELOPAC Α.Β.Ε.Ε
ΣΑΝΗ Α.Ε.
ΣΑΡΑΝΤΗ ΛΟΥΚΙΑ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ Α.Ε.
ΦΛΩΡΕΝΤΙΝ ΤΖΕΚΗ
ΤΡΑΜΠΟΥΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ Α.Ε.
ΑΦΟΙ ΧΑΪΤΟΓΛΟΥ ΑΒΕΕ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ - ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΕΣ – ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ – ΓΡΑΜΜΑΤΑ – ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ – ΘΕΑΤΡΟ – ΜΟΥΣΙΚΗ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ – ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ – ΒΙΒΛΙΑ

ΓΙΝΕΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗΣ

Ετήσια συνδρομή 30 € (4 τεύχη)

Παραγγελία ατομικής συνδρομής

Επιθυμώ να γραφτώ συνδρομητής στο «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη) πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή μου από το έτος: ....

Όνομα / Επώνυμο (παρακαλούμε συμπληρώστε με κεφαλαία)

Επωνυμία εταιρίας ή οργανισμού

Οδός και αριθμός Περιοχή / Τ. Κ. / Πόλη

Επάγγελμα e-mail

Τηλέφωνα Α.Φ.Μ. Δ.Ο.Υ.

Παραγγελία συνδρομής για δωρεά

Επιθυμώ να χαρίσω μια συνδρομή του «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη), πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή από το έτος: ....

Στοιχεία του παραλήπτη:	Στοιχεία δωρητή:
Όνομα	Όνομα
Επώνυμο	Επώνυμο
Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού	Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού
Διεύθυνση	Διεύθυνση
Τ. Κ. / Πόλη	Τ. Κ. / Πόλη
Τηλέφωνα	Τηλέφωνα)
e-mail	Α.Φ.Μ. / Δ.Ο.Υ.

Θα πληρώσω με έμβασμα ή κατάθεση που θα κάνω σε:
☐ Τράπεζα Πειραιώς, Αρ. Λογ/σμού: 5237 – 011001 – 350 IBAN: GR71 0172 2370 0052 3701 1001 350
☐ Τράπεζα Eurobank, Αρ. Λογ/σμού: 0026.0206.14.0200970463 IBAN: GR3602602060000140200970463
☐ Τράπεζα Ε.Τ.Ε., Αρ. Λογ/σμού: 210/481137-20 IBAN: GR53 0110 2100 0000 2104 8113 720)
☐ Επιθυμώ απλή απόδειξη ☐ Θα πληρώσω με ταχυδρομική επιταγή ☐ Επιθυμώ τιμολόγιο

Στο έντυπο το οποίο θα συνοδεύει τα αποστελλόμενα τεύχη επιθυμώ να αναγράφεται:
Το τεύχος αυτό είναι μια δωρεά του κυρίου ή της κυρίας ή της εταιρίας: ____________________
(Συμπληρώστε το όνομα που επιθυμείτε να αναγραφεί)

ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΤΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΦΟΡΜΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΚΑΙ ΣΤΕΙΛΤΕ ΤΗΝ ΧΩΡΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΣΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΥ ΘΑ ΒΡΕΙΤΕ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ



ΠΛΗΡΩΜΕΝΟ
ΤΕΛΟΣ
PORT PAYE
Κ.Τ.Θ. 20
Αρ.Αδ. 136
ΕΛΛΑΣ–HELLAS

A
PRIORITY





ΑΠΑΝΤΗΤΙΚΟ ΔΕΛΤΑΡΙΟ
Αριθμός Πελάτη 4106-0015

(Ταχ. Κώδικας Ταχ. Γραφείου-Πόλη)
54626 Θεσσαλονίκη
Ταχυδρομική Θυρίδα ΤΘ 10756



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

www.peebe.gr



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ISSN 1108-5452